859.09
A 73

VIRGIL ARDELEANU

PROZA POEȚILOR

VIRGIL ARDELEANU
PROZA POEȚILOR

859.09
A 73

VIRGIL ARDELEANU

PROZA POEȚILOR

1.7.256
9
LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

EDITURA PENTRU LITERATURA
1969

CUVÎNT ÎNAINTE

Lumea acceptă greu sau niciodată literatura care se abate de la „regulele" cimentate de-a lungul anilor, generațiilor, secolelor. Observația, deloc inedită, s-a verificat cu o frecvență atît de matematică încît unii au ajuns la concluzia că scriitorii avangardiști nu scriu pentru contemporani, ei urmînd a fi receptați numai de posteritate. În epoca sa, Baudelaire a fost total neînțeles și s-a bucurat de cele mai sfruntate injurii. La fel se petrec lucrurile și sub ochii noștri, cu noul roman francez. El nu e nici pe departe agreat și rămîne de văzut cînd și în ce măsură va fi însușit.

Dacă rezistența de acest gen e în bună parte explicabilă, rămîne de neînțeles indiferența constantă a tuturor categoriilor de cititori la proza scrisă de poeți. Se pare că amatorul de literatură a stabilit odată pentru totdeauna că poeții scriu versuri iar prozatorii proză. Se datorește oare această prejudecată faptului că proza literară a apărut pe scena istoriei după ce poezia a intrat în conștiința oamenilor? Oare primii cititori de epică artistică au avut atîta autoritate încît au transmis pentru veșnicie

inaderența lor față de literatura aflată la confluența dintre poezie și proză? Sînt supoziții intenționat schematizate. Fapt este că și în zilele noastre consumatorii de literatură fac o demarcație netă între cele două mari genuri. Întrepătrunderile lor li se par hibride, în general, și, în cazul unuia sau altuia dintre autori, periferice, adiacente. Drept urmare, pagini dintre cele mai pure, mai literare sînt lăsate în rafturile moarte ale marilor biblioteci, de unde, din cînd în cînd, le scot la lumină doar istoricii literari. E păcat, pentru că cel puțin de la Jourdain încoace știm prea bine că toată lumea poate face proză. Deci și poeții. Atunci de ce să privim cu suspiciune cartea de proză a unui poet? De ce să-l considerăm prozator pe părintele a zece romane proaste și să închidem în schimb, programatic, ochii în fața compunerilor țesute cu nestemate?

Pentru a ne înscrie rîndurile în ordinea unei pledoarii ... „pro domo" facem loc cîtorva reflecții foarte vechi. E vorba de opiniile pe care Gustave Lanson le emitea în 1909 în *L'art de la prose (Librairie des annales)*. Căutînd să definească genurile cu pricina, el conchidea cu uluitoare simplitate: „Proza se definește printr-o negație: este proză tot ceea ce nu e vers". Sau: „literatura în proză este aceea a cărei formă nu se supune legilor versului; nu se poate găsi un alt caracter universal decît această negație care să convină tuturor soiurilor de proză". Observație de bun simț care nu lasă nici un refugiu

celor ce ar încerca să pună la index producţiile nelirice ale poeţilor. Dar, şi îndeosebi de acest lucru trebuie să se ţină seama, proza poeţilor se cuvine a fi citită cu un ochi diversificat. Eminescu, prozatorul, nu se delimitează de Hortensia Papadat-Bengesu, să zicem, doar prin structura sa romantică, ci, înainte de toate, prin atitudinea eminamente estetică faţă de cuvînt: „Mallarmé, continuă Lanson, avea deci dreptate, şi, în obscuritatea sa de oracol, el enunţa un adevăr evident, un fapt care izbeşte ochii, cînd distingea, în a sa *Divagation première*, cele două stări ale cuvîntului, pe care le numea; una, brută sau imediată; alta esenţială; una, rezervată comerţului practic şi al cărei scop este comunicarea gîndirii pentru utilitatea vieţii, alta, atribuită exerciţiului estetic al cărei scop este bucuria pe care ţi-o dă arta. Este foarte adevărat că, în literatura noastră, noi găsim două feluri de proză şi două categorii de prozatori: este proza bună şi proza frumoasă; există scriitorul care ştie să se explice şi artistul care poate să creeze o formă. Vom zice, proza lui Descartes, care este o proză bună, şi vom zice, proza lui Chateaubriand, care este o proză frumoasă".

Proza poeţilor este o „proză frumoasă". Un gen deosebit, care, uneori s-ar putea să nu comunice cardinale observaţii asupra existenţei umane; care, ignorînd unul sau altul dintre principiile mai mult sau mai puţin tradiţionale, mai mult sau mai puţin moderne ale epicii să nu capteze interesul celui

îndrăgostit de mari și spectaculoase ansambluri; care, fiind subiectivă, deci lirică, să nu subjuge precum un roman „science-fiction". Ea a etalat și va etala însă întodeauna măcar unul din cele două indubitabile atu-uri ale sale: haina strălucitoare și relicvariul sensibilității. Îndeobște aceste trăsături, aflate de cele mai multe ori într-o stare de interferență, au concurat la ceea ce s-a numit de mult, „proză poetică", „proză lirică", „proză artistică", „proză literară".

Reprezentantul cel mai autorizat al unei atari literaturi este, evident, Mihai Eminescu, care continuă să fie puțin cunoscut. Cititorii s-au obișnuit să identifice caracterul obiectivat al unei anume proze cu însăși noțiunea de proză. (Eroarea a comis-o și Eugen Lovinescu. Criticul a privit cu ironie monumente de artă precum *Sărmanul Dionis,* iar despre opera în proză a poeților moderniști s-a exprimat categoric: ... „oricît i-am recunoaște meritul de urbanizare și de rafinare estetică, — o condamnăm în totalitate ca «hibridă» și ca tinzînd împotriva sensului poeziei epice". *Istoria literaturii române contemporane, IV).* De aceea, probabil, *Sărmanul Dionis* își găsește adepți numai în rîndurile celor capabili să guste și „naivitățile" lui Creangă ori tonurile crepusculare ale lui Mateiu I. Caragiale.

Firește, proza poeților deține numeroase nuanțe și nu întodeauna cele două calități pot fi depistate în stare pură. Uneori, ca la V. Voiculescu, ele sînt

mai puțin limpezi, autorul manifestînd o intenție de obiectivare, tipică prozatorului autentic. Alteori apare în prim plan numai una din note: forma prestigioasă la Macedonski; depozitarul de sensibilitate, de autobiografie sentimentală la D. Anghel. Oricare ar fi însă proporția lor, să nu pierdem nici un moment din vedere faptul că dominanta prozei poeților e cea artistică. Ea se revendică, în chip aproape hotărîtor, de la o limbă subtilă. Spre aceasta să ne îndreptăm atenția, căci spre ea și-au îndreptat atenția toți marii scriitori români. Cu puține excepții, prozatorii noștri, de la Neculce și pînă la „generația mijlocie" de azi, au utilizat cuvîntul cu o rară virtuozitate. Pentru ei limba nu e doar un mijloc de comunicare, ci poarta miraculoasă spre rafinamentul suprem.

Cluj, 5. XI. 1968

v.a.

VASILE ALECSANDRI

Venerat în timpul vieții și numit bard național, supus unei critici nimicitoare îndată ce n-a mai existat, Alecsandri străbate anii doar în virtutea calității sale de „clasic". Este singurul „titlu" care i-a mai rămas, singurul care i se acordă, constant, cu mare ușurință dar și cu un fel de condescendență. Căci Alecsandri e considerat un scriitor „închis", care va fi avut probabil oarecari merite în epoca de la '48, dar care astăzi, cînd îi citim pe Faulkner, Steinbeck și Hemingway, pe Camus, Malraux și Sartre, cînd sînt readuși în actualitate Kakfa, Joyce și Proust, astăzi cînd în istoria noastră literară figurează Blaga, Barbu, Bacovia și Arghezi, Caragiale, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și George Călinescu, astăzi deci autorul *Steluței*, al lui *Ovidiu* și al lui *Vasile Porojan* nu ne mai poate spune nimic. Poezia i se predă în școli, și, ca atare, e recitată pe la serbări, teatrul i se joacă din cînd în cînd, și aproape întotdeauna prin *Chiriția în provincie*, iar proza, proza e pur și simplu ignorată, făcîndu-se rapid raționamentul că dacă din Alecsandri-poetul n-a rămas nimic, cu atît mai puțin poate rămîne

ceva din bucățile sale cvasi-epice, cărora însuși autorul nu le-a acordat o prea mare importanță.

Judecata aceasta, detectabilă la cele mai diverse nivele (am văzut un tînăr poet care a strîmbat din nas numai cînd a zărit coperta unui volum al bardului și a declarat pe loc că el scrie „mai bine"), judecata aceasta este prea aspră și, în fond, nedreaptă. Se uită lucruri esențiale și în primul rînd faptul că deși a fost contemporan cu unii dintre cei mai mari scriitori români, pe Eminescu depășindu-l chiar cu un an, Alecsandri ține, în exclusivitate, de începuturile literaturii noastre moderne. A-l judeca cu ochii de azi, a-l compara cu autori care i-au neutralizat aproape în întregime opera — e cel puțin fals. Firește, nu cere nimeni să fie privit cu înțelegere sentimentală, să i se aprecieze tale-quale meritele, cum pare a ne îndemna direct în versurile: „Poetul care cîntă natura-n înflorire / Simțirea omenească, a Patriei mărire, / Chiar slab să-i fie glasul, e demn de-a fi hulit, / Cînd altul vine-n urmă-i cu glas mai nimerit?' E însă absolut obligatoriu să nu fie „extras" din contextul său literar. Analizat din perspectiva literaturii pașoptiste, a curentului istoric-popular, a „duhului național" în care s-a încadrat cu trup și suflet, privit adică în lumina unei literaturi de început și cu un program bine precizat, Alecsandri ne dezvăluie o personalitate întru nimic neglijabilă, nici astăzi și nici mai tîrziu, peste ani și ani. La urma urmei e imposibil

să nu te întrebi: prin ce a dominat el epoca, de la 1840, cînd apare cu romantica sa *Buchetieră de la Florența*, și pînă la 1890 cînd s-a stins? Oare numai prin recunoscutul său farmec personal, numai prin serviciile — extrem de importante — pe care le-a adus României moderne? Este și aceasta o explicație, dar insuficientă desigur cînd situăm discuția într-un plan strict literar. Oricît de „prăfuite" i-ar fi scrierile, totuși ele ne dau adevăratul răspuns. Alecsandri e acela care la patru ani de la revoluția din 1848, sprijinită prin participarea sa activă, dă la lumină prima antologie reprezentativă din poezia populară românească. Culegerea i-a adus un succes uriaș, nu numai în țară, ci și peste hotare, introducînd astfel literatura română în circuit european. Alecsandri e acela care prin *Legende* și *Pasteluri* a lansat genuri noi, cultivate asiduu după el și ridicate, mai ales ultimele, la rang de mare izbîndă artistică; tot Alecsandri e acela care a inițiat o dramaturgie românească, pentru început sub forma unor localizări, și apoi sub faldurile marilor drame istorice. În sfîrșit, de numele lui se leagă, oricît ar părea un paradox, începuturile prozei noastre, îndeosebi, în ceea ce privește linia ei narativ-moldovenească, adică jovialitatea, sfătoșenia (plăcerea de a povesti) și umorul. Iar dacă ne referim la modul cum receptează peisajul, putem afirma, așa cum afirmă și Tudor Vianu, că Alecsandri este acela care introduce masiv natura în proza noastră, și,

„GHEORGHE LAZĂR" LICEUL BIBLIOTECA BUCUREȘTI

pentru prima dată, exotismul. Sînt toate acestea merite incontestabile, care ne îndreptățesc să identificăm în Alecsandri nu numai un scriitor „universal" dar și un deschizător de drumuri. El a cultivat aproape toate genurile și speciile literare. Desigur și din dorința de a-și încerca mereu talentul, de a dovedi că poate izbuti în orice domeniu, dar, e în afară de orice discuție, în primul rînd pentru a realiza *ceva,* acolo unde pînă la el era puțin, sau aproape nimic. De aceea nu o dată a luat condeiul și s-a exersat și în domeniul „criticii literare". Observațiile sale despre poezia populară își păstrează și azi valabilitatea, iar opiniile despre limbă, prin confirmarea lor peste timp, dovedesc intuiție și bun simț.

Dacă avem în vedere că opera sa se intrepătrunde la modul cel mai intim cu o pozitivă, luminoasă activitate patriotică, avem imaginea unui adevărat scriitor cetățean și, implicit, explicația prestigiului de care s-a bucurat în rîndul contemporanilor. „La orice răspîntie a istoriei și a culturii române din o bună parte a veacului trecut, îl găsești pe Alecsandri. Din cei o sută de ani de cultură și literatură modernă română, Alecsandri domină aproape cincizeci, de la 1840, cînd apare pe scenă pînă la 1890 cînd moare.

Istoricul politic nu poate studia acel răstimp de vreme, istoricul cultural și literar nu poate studia un curent de idei, o problemă literară, un gen poe-

tic, fără să întîlnească, aproape întotdeauna pe primul plan, pe Vasile Alecsandri.

Și tot astfel pe primul plan, în capul batalionului sacru al idealurilor vremii, l-au văzut și contemporanii săi". (Ibrăileanu, *Note și impresii*). Pentru aceia care nu sînt dispuși să vadă în directorul *Vieții românești* decît un reprezentant al criticii... regionaliste (unii se exprimă mai drastic, și-i reproșează crasă lipsă de stil, paupere judecăți estetice, uitînd, între altele, că Maiorescu nu putea fi continuat, direct, de Lovinescu și Călinescu), pentru aceia, mai dăm un citat, de astă dată din Ion Pillat: „Figura literară a lui Alecsandri e mai complexă și mai multilaterală decît e îndeobște recunoscută astăzi de un public cititor mai dispus să clasifice sub o etichetă primită gata de la alții, decît să caute a pătrunde și a controla singur comoara spirituală a unei opere de o importanță rară în literatura română. E mai ușor, e mai comod să chemi pe Alecsandri bardul de la Mircești și să-l definești fie ca poet romantic *(Doine, Lăcrimioare, Mărgăritărele)*, fie ca poet patriotic *(Legende, Ostașii noștri)*, fie, în fine, ca poet pur descriptiv *(Pasteluri)* decretînd învechită formula romanticului și retorica sa patriotică, sau prea simplă arta pastelistului — decît să descoperi realitatea adîncă a poetului clasic prin excelență ce se ascunde dedesubtul lor și a marei lecții de stil curat și de limpede simțire românească pururi actuală pe care el ne-o dă din belșug".

„Și la fel, e mai ușor, e mai comod, după ce printr-o etichetare sumară ai scăpat de poet, să ignorezi pe prozator — decît să cauți a-i reda locul ce i se cuvine și viața, valabilă încă, pe care el o mai păstrează și azi. Doar necitind proza lui Alecsandri, sau citind numai acele bucăți scrise foarte tînăr, [...] putem să mai păstrăm ideea preconcepută a unei proze vetuste și lipsite de interes actual". (Prefață la *Proză literară*). Probabil, însă, că nici aprecierile lui I. Pillat nu vor impresiona prea mult și unii vor zice că avem de a face cu o... justificare subiectivistă din partea aceluia care ne-a dat *Pe Argeș în sus* și *Caietul verde*. Acestora, și, în genere, tuturor acelora care „nu-l mai citesc" pe Alecsandri le amintim că „regele poeziei", nu numai că n-a avut modele (și am văzut cît de variate sînt formele scrisului său), dar nici măcar n-a beneficiat de o limbă literară prea evoluată. Realitatea dificilă cu care a avut de luptat nu poate fi ignorată. N-a ignorat-o nici el atunci cînd, în postură de critic literar, a scris despre C. Negruzzi: „Pentru a judeca și a prețui meritul unui autor, trebuie a cunoaște bine timpul în care el a scris, gradul de cultură a limbii în care el a fost îndemnat a scrie și dificultățile de tot soiul, prin care geniul său și-a făcut drum, pentru ca să iasă la lumină". Cu atît mai puțin avem dreptul s-o ignorăm astăzi, cînd deținem o perspectivă amplă asupra literaturii.

Desigur, e inutil și neadevărat să susții că Alecsandri și-a menținut strălucirea care l-a consacrat. Un examen al operei sale, chiar foarte comprehensiv, duce inevitabil spre o singură caracterizare: superficialitate. Așa este. Cauza rezidă, cel puțin într-o oarecare măsură, în faptul că și-a risipit talentul în varii genuri și specii literare. Mai sigur este însă că superficialitatea ține de prea senina lui concepție despre viață și artă. Alecsandri n-a fost un om profund, dramele l-au ocolit, sau, mai bine zis, le-a ocolit. Oricare ar fi explicația, e limpede că în scrisul său sînt multe, foarte multe pagini moarte. Lirica, îndeosebi cea erotică, e total impracticabilă, iar teatrul, cu excepția a 4—5 titluri, poartă prea evident semnul... comenzii sociale. Vie, interesantă este proza. Dar iarăși să nu uităm, și revenim astfel la ceea ce spuneam la început, Alecsandri face parte dintre pionierii literaturii române moderne. Dacă lirica lui erotică ne pare searbădă, e pentru că îl avem pe Eminescu. Dacă poezia socială e aridă (deși trebuie să subliniem aici patriotismul și, ca atare, utilitatea ei), e pentru că ne mîndrim cu Octavian Goga. Dacă piesele comice sînt simple vodeviluri, e pentru că asistăm azi cu enormă plăcere la *O scrisoare pierdută*. Dacă, în sfîrșit, proza, partea cea mai rezistentă a operei, prezintă numai „elemente" ale narațiunii moldovenești, e pentru că au apărut Creangă și Sadoveanu. Să dăm deci cezarului ce e al cezarului și să nu-l privăm pe „veselul Alecsandri" de

o judecată obiectivă. El n-are forță. Dar nu există specie abordată în care să nu ne fi dat măcar cîteva pagini frumoase. Stilul lui, îndeosebi, este un model de limpezime și cursivitate. Ceea ce, observat ca atare în timpul nostru, nu e puțin. În locul dezinteresului sau al atacurilor declanșate încă în timpul vieții sale (Macedonski a ținut să-și lege ... polemica și de numele poetului-academician), se cuvine să cercetăm cu bună credință moștenirea pe care ne-a lăsat-o. Și dacă o vom găsi „interesantă", să nu ezităm a spune cu G. Călinescu: „În realitate, Alecsandri este un scriitor viabil".

*

Prea puțini, mult prea puțini cititori știu că Alecsandri a fost și prozator. Și dacă știu lucrul acesta nu-i acordă o atenție deosebită. Iată un fapt „ciudat" care influențează nefavorabil destinul unei opere. Nefavorabil, pentru că odată *cunoscută* proza scriitorului, nimeni n-ar îndrăzni să mai afirme cu dezinvoltură că e perimat. La ignorarea celui mai important capitol din scrierile sale a contribuit în mare parte criteriul de selecție, care a stat, și mai stă încă și astăzi, la baza activității editoriale. Ani de-a rîndul au apărut volume consacrate mai întotdeauna poeziei. Apoi, titlul omagial acordat cu venerație de Eminescu marelui său înaintaș, s-a repercutat, în mod fatal, într-o estompare a tot ceea ce nu era poezie. Dar, ca și în cazul superficialității de care

vorbeam mai înainte, explicația principală ne-o oferă, probabil, și de astă dată, tot autorul. Alecsandri nu s-a considerat niciodată prozator. Și aceasta se observă foarte bine nu numai în faptul că bucățile sale epice, puține la număr, poartă date îndepărtate în timp, ci mai ales în atitudinea creatorului față de ele. Astfel, în introducerea la volumul *Salba literară* (unde intrau felurite „articule", precum: schițe, piese de teatru, însemnări de călătorie, pagini de critică literară), el spunea că a ales titlul în cauză pentru că e „național și potrivit cu felul acestor scrieri ușoare, căci salbele românceior sînt alcătuite din mărgele fără preț mare". Prețul mare îl acorda el poeziei cu care a obținut succes și glorie. Mai ales după 1878, cînd la Montpellier i s-a decernat premiul pentru *Cîntecul gintei latine*, Alecsandri s-a crezut mare poet și, ca atare, mascota României. Căci, spune el, emoționat, într-o scrisoare: „Norocul a vrut ca toate poeziile prezentate la concursul de la Montpellier să fie mai slabe decît a mea și astfel am ieșit eu triumfător. Cu atît mai bine pentru țară. România este astăzi mai cunoscută în lumea învățaților din lumea occidentală și ce mă bucură mai mult, este că poezia mea a motivat urările poeților latini pentru România". Inutil a mai completa că acel *Cîntec* ni se înfățișează, azi, ca o insignifiantă, ocazională compunere, și că numai o pagină din *Borsec* sau *Balta Albă* valorează infinit mai mult. Dar, în sfîrșit, lucrurile se prezintă așa cum sînt.

Şi la regretul nostru că scriitorul n-a insitat în domeniul pentru care era extrem de înzestrat, nu mai putem adăuga, în chip de primă concluzie, decît următoarele: dacă proza lui Eminescu a fost şi e pusă în umbră de o poezie excepţională, talentul epic al lui Alecsandri a fost sacrificat pe altarul unui nu prea justificat orgoliu poetic.

Deşi nu prea numeroase, consideraţiile critice care s-au emis în trecut despre „însemnările" lui Alecsandri au reuşit totuşi să impună o pecete: proză romantică. Îndreptăţită în parte, caracterizarea nu corespunde, în fond, adevărului. Căci una e a observa că *Buchetiera de la Florenţa, Dridri, Mărgărita* şi *Muntele de foc* sînt elaborate după reţete ale formulei ilustrate, să, zicem, de un Musset, şi cu totul altceva să afirmi că avem de a face cu un prozator romantic. Nu e greu, de altfel, să constaţi că în chiar lucrările pomenite mai sus sînt numeroase pagini ne-romantice. Cum rămîne atunci cu eticheta? Adevărul e că Alecsandri (care nici ca poet nu poate fi pus, în întregime, sub semnul curentului teoretizat de Victor Hugo) este, în proză, un scriitor de un realism clasic. Lucrul se poate demonstra cu nenumărate citaţii din operă, dar, deocamdată, să facem cîteva aprecieri preliminare. Cel ce a cîntat dispariţia Elenei Negri într-o poezie lipsită de fior tragic, mai mult o romanţă, n-a fost nici

pe departe un om încercat de vicisitudinile vieții. El arbora întotdeauna o funciară bună dispoziție, era tentat să vadă numai frumosul, echilibrul din natură. A fost de o seninătate proverbială. (Cînd tatăl său murea, poetul se afla undeva în lume). Nu l-au impresionat seismele societății, și nici nu le-a cîntat la un diapazon corespunzător. În viață a fost, ceea ce numim, un epicurian și însușirea aceasta s-a transferat operei, nu o dată sub forme structurale. Aproape nu veți găsi în proza lui peisaje văzute prin lentila sublimului, cum se întîlnesc atîtea la romanticul Eminescu sau mai tîrziu la realistul Calistrat Hogaș. Alecsandri se arată doar încîntat de ceea ce contemplă și consemnează ca atare. În natură, el este un turist vesel și cînd observă frumuseți ieșite din comun, le consemnează, calm, mai mult pentru pitorescul lor. Niciodată nu-l vom vedea căzut în extazul, în genere contrafăcut, al romanticilor, niciodată nu va comenta natura din perspectiva unui „bolnav al secolului". „Alecsandri, afirmă G. Ibrăileanu (în amintitele *Note și impresii*), a fost un clasic, prin temperamentul său și prin psihologia clasei din care a făcut parte". „Alecsandri a avut natura cea mai echilibrată din lume. Nici o însușire sufletească disproporționată, și cu atît mai puțin fantezia și sensibilitatea, cele două pîrghii ale romantismului. În schimb, el a avut multe și variate însușiri, de aici multilateralitatea preocupării și a operei sale, dar toate într-un perfect echilibru. Și s-a întîm-

plat că printre însușirile acestea variate, Alecsandri să aibă, destul de pronunțate, pe cele care formează pe scriitorul clasic: talentul de observație, privirea obiectivă asupra realității, spirit, concepția normală asupra lumii, stil limpede ș.c.l." Totuși, scriitorul a debutat sub auspiciile literaturii lui Prosper Merimée și Chateaubriand (pentru care poetul nostru a avut un adevărat cult), și chiar după ce a trecut la o proză integral realistă, a părăsit-o, în cîteva rînduri, ca să se înfunde în meandrele „marilor pasiuni". E clar însă că schemele epice cu tineri bîntuiți de iubiri demonice l-au stînjenit, nu i-au dat posibilitatea să se desfășoare, să-și evidențieze talentul înnăscut de povestitor și umorul său nu mai puțin nativ. Se poate deci afirma cu certitudine că romantismul său e de împrumut. L-a luat din literatura europeană a timpului, îndeosebi din cea franceză pe care a cunoscut-o la sursă. Cel ce își dădea bacalaureatul la Paris nu se putea sustrage autorilor preferați, nu putea scrie decît sub influența lor. (De altfel *Buchetiera . . .*, *Dridri*, *Mărgărita* își recoltează personajele din alt mediu decît din cel autohton). Un tînăr de 19 ani nu putea scrie o nuvelă, la 1840, decît pastișînd ceea ce era la modă atunci în capitala mondială a literelor. Că nu i se potrivea haina străină, asta este cu totul altceva și de acest lucru își va fi dat și el seama, dovadă că a părăsit-o în favoarea unui strai mai potrivit pentru trupul său sănătos. Romantismul din unele note

de călătorie (*Călătorie în Africa*) este tot de import. Istoriile cu briganzi năstrușnici (*Muntele de foc*), cu aventurieri care, îi plăcea autorului să creadă, îl pîndeau la tot pasul, peisajele „exotice" sînt elemente eterogene în contextul jurnalului cu tonalitatea generală realistă, și se revendică exclusiv de la „programatica" imaginație aprinsă a călătorului romantic, saturat de contingent și dornic de mister. (Țările vizitate de romantici erau îndeobște Italia, Spania, Africa și întreg Orientul, deci țările exotice, iar Alecsandri tocmai pe aici și-a plimbat pașii). O singură trăsătură a romantismului îi este proprie prozatorului nostru: atitudinea revoluționar-patriotică îmbinată cu interesul pentru poezia populară. Dar în acest domeniu nu mai insistăm întrucît faptele sînt bine cunoscute.

Avînd o fire senină, echilibrată, Alecsandri n-a realizat, sub raport romantic, lucruri deosebite. E interesant acolo unde e el însuși, adică în paginile unde nu scrie sub influența modelelor „en vogue". Acestea sînt și cele mai multe, acestea ne și dau dreptul să vedem în autorul lor un scriitor de un realism clasic. Iar paginile se numesc: *Iașii în 1844*, *Un salon din Iași*, *Borsec*, *Balta Albă*, *O primblare la munți*, *Istoria unui galbîn și a unei parale*, *Vasile Porojan*. Mai pot fi amintite: *Extract din istoria misiilor mele diplomatice și*, evident, *Călătorie în Africa*, pentru caracterul ei obiectivat. În toate acestea domină observația pătrunzătoare asu-

pra mediului, consemnată cu scopul precis al fiziologilor de a realiza documente sociale (tablouri de epocă), dialogul viu, spiritual, uneori irezistibil (vezi portretele „insidioase"), stilul extrem de clar — cu alte cuvinte trăsăturile ce caracterizează un prozator care nici într-un caz nu poate fi taxat romantic.

Cu intermitențe, Alecsandri a scris „articule" de-a lungul întregii vieți. În mare, proza rămîne însă o activitate de tinerețe (și poate superioară celei de mai tîrziu), cu pronunțată tentă autobiografică. Fie că a scris nuvele comandate de Kogălniceanu, fie că și-a însemnat călătoriile și misiunile diplomatice (a avut întrevederi, încununate de succes, cu Napoleon al III-lea și Cavour), fie că a abordat chiar genul proteic — el și-a povestit aproape întotdeauna propriile întîmplări. De aceea, scrutînd caracterul memorialistic al prozei, se poate reconstitui, cu destulă ușurință, biografia autorului. *Vasile Porojan* aduce ceva din anii copilăriei; *Dridri* informează despre anii petrecuți la Paris și despre participarea la revoluția de la 1848, *O primblare la munți* învederează pasiunea pentru folclorul poetic și muzical, simpatia constantă pentru țăranul român etc., etc. Un atare aspect, e cu atît mai interesant, mai valoros, cu cît — abstracție făcînd de subiectele și locurile romantice din unele bucăți — se convertește și într-o revelatoare stampă a epocii. Probabil că principalul merit

al prozei lui Alecsandri rezidă, dincolo de valoarea ei literară intrinsecă, tocmai în faptul că aduce „parfumul unui trecut devenit istoric, dar simțit de noi ca actual" (Pillat).

Spunînd că Alecsandri, înainte de a scrie versuri în românește și piese de teatru, a fost povestitor, că astăzi ne apare mai mult în postura unui „reporter superior" (Călinescu), că a descoperit țăranul (pînă la el înfățișat doar accidental), că a crezut într-o literatură mobilizatoare — încheiem considerațiile preliminare, de unde, nădăjduim, au reieșit, măcar în parte, temeiurile ce ne obligă să discutăm epica bardului de la Mircești. Fără sporadicele sale pagini, proza noastră ar fi lipsită de un capitol destul de important, absolut necesar într-o literatură care izvorăște, firesc, din realitățile naționale, dar care se și formează în conexiune directă cu mișcarea universală a literelor, prin aportul specific al fiecărei generații scriitoricești. Dacă n-ar fi apărut, Alecsandri ar fi trebuit inventat.

*

Alecsandri a debutat cu *Buchetiera de la Florența*. Nuvela, scrisă la îndemnul și la moșia lui Kogălniceanu, i-a adus tînărului scriitor un succes colosal, dar nu credem că l-a încîntat prea mult pe șeful *Daciei literare*, care voia să pună bazele unei literaturi de inspirație națională. I-a publicat însă de îndată producția aceasta îmbibată de cel mai stri-

dent romantism, inculcat autorului pe o cale exclusiv livrescă. Se recunosc aci toate „atu-urile" reţetei, de la decorul exotic (de factură italiană), pînă la dramele pasionale. Scrisă la persoana I-a, compunerea prezintă în principal iubirea pictorului V. pentru frumoasa actriţă Cecilia. Pasiunea junelui îmbracă formele halucinaţiei, ale adoraţiei religioase. Şi nu întîmplător, desigur, autorul îl descoperă pe acesta tocmai într-o catedrală din Florenţa, prosternat în faţa portretului acelei Cecilii, ridicată, prin iubire, la rangul unei adevărate madone. Iată poza: „Faţa sa lunguiaţă şi albă, ochii săi negri, mari şi înfocaţi, părul său lung ce-i pica pe umere". Tînăra răspunde frumoaselor simţăminte ale lui V., dar tutorele ei, poreclit... Barbarissimo, îşi exprimă cu vehemenţă dezacordul în această problemă, ameninţînd cu exterminarea pe oricine ar îndrăzni să-i ia pupila. Aşa că Cecilia, pentru a-şi vedea iubitul, e nevoită să împrumute costumul unei buchetiere, şi, astfel travestită, îi strecoară un bileţel. Scena e de un patetism desăvîrşit: „Deodată un murmur de mirare se ridică împregiurul nostru; o esclamaţie unanimă de laudă umplu toată sala. Unii ziceau: Ah! ce frumoasă buchetieră! Ce aer nobil şi elegant! — Cine oare să fie? ziceau alţii. Pare că am văzut figura aceasta... Ce asemănare cu primadona de la Pergola. — Ridicai capul, dorind a şti cine pricinuie acea tulburare în sală şi zării în faţa noastră o femeie de o frumuseţe îngerească, care zîmbind cu

o grație desăvîrșită, ne prezenta buchetul de flori. Un nour de melanholie flutura pe fața sa palidă și arăta că inima ei era zdrobită de vr-o durere secretă; părul său negru și luciu eșa în bucle unduioase de sub o capelă de paie subțire și se împrăștia împregiurul gîtului său alb ca crinul; ochii săi mari și negri aveau mîndria ochilor de vultur, dar tot odată luminele lor înotau într-un foc limpede și misterios, prin care se zărea o înduioșire nemărginită [...]. Cînd aruncai ochii asupră-i mi se păru că văd icoana din Santa Maria, lîngă care întîlnisem pe prietinul meu: două lacrimi stecleau ca două briliante pe genele sale... Mă întorsei iute către V. cu gîndul de a-i comunica ideea mea, dar el era leșinat. Înfățoșarea acelei necunoscute îi făcuse o impresie atît de mare că își pierdu simțirile, strîngînd la piept buchetul ce luase de la dînsa". Trezit din leșin, V. aleargă spre locuința Ceciliei, spre a-i da o serenadă, însă nu înainte de a fi descris prietenului său un peisaj... romantic: „Privește, iubite, cu ce mărime soarele se ascunde după munții care se înalță în fața noastră. Nu-ți pare că asistezi la dărîmarea împărăției romane?... Privește norii aceștia văpsiți de purpura rocelor lui cum se ridică către ceruri ca o jertfă a pămîntului făcută în slava prea puternicului ziditor... Din vreme în vreme țipătul unei păsăruici care adormea sau notele rătăcite prin văzduh ale unei ghitare se aud în depărtare. Acum e ceasul cînd mintea se cufundă în meditări plăcute,

cînd mintea înoată în extazii dumnezeești, cînd sufletul aprins de nădejde își întinde aripile și se leagănă pe plaiurile unei lumi necunoscute". În timp ce V. execută, transportat, serenada, Barbarissimo îl înjunghie. La al doilea atac, el face în așa fel încît tiranul se prăvale în propriu-i stilet. Urmează probabil o cavalcadă nocturnă, și tinerii cad unul în brațele celuilalt. Încheierea nu e romantică, obligatoriul caracter tragic al marelui amor fiind convertit aici, mai mult ca sigur, într-un exemplar mariaj.

O chestiune de amănunt: s-a crezut un timp că V. este însuși autorul. Cu atît mai mult cu cît, în *Dacia literară,* nuvela apărea sub titlul *Suvenire din Italia.* Protagonistul e însă prietenul lui Alecsandri, Costache Negri. Frumoasa buchetieră e de asemenea un personaj real, Giuseppina Beppa din Florența, o bună prietenă a lui C.Negri.

Același tipic romantic poate fi detectat și în *Dridi,* cu mențiunea că fondul e deplin autobiografic și că încheierea se face în stilul cerut: nefericit. Nuvela aceasta (apărută în *Convorbiri literare,* 1869 și, fregmentar, în *Revista contemporană,* 1873) trebuia să constituie începutul unui roman care însă n-a mai fost scris. (Autorul se îndoia că o asemenea specie ar putea fi gustată la noi). Dridi, tot o actriță, e una din iubitele lui Alecsandri, pe numele ei adevărat Marie Angelique Chataignez, pe care a cunoscut-o la Paris în anii refugiului politic (1848—1849). Eroina, spre deosebire de Cecilia, e ceva mai cre-

dibilă. Are umor (e doar franțuzoaică) și știe să se descotorosească de numeroșii ei pretendenți. Pentru a face carieră, talentul e însă insuficient și acceptă, în cele din urmă, avansurile delicate dar și consistente ale contelui de Faról. Instalată în palatul primit de la acesta, ea duce o viață mondenă. Contele punîndu-i la picioare toată averea, ajunge grabnic falit. Onoarea de vechi nobil îl împiedică să-și rezolve afacerile pe căi ilicite și pleacă în Africa să-și cîștige existența, ca militar, în Legiunea străină. Apare Vali (V.A.), și actrița cunoaște acum adevărata dragoste. (Nu mai trebuie să spunem că vînzîndu-și palatul, ea plătește toate datoriile contelui). Dar tînărul moldovean e chemat în țară, nu peste mult timp: revoluția izbîndise. Rămasă din nou singură, Dridi se mărită cu un lord, infinit mai bogat decît de Faról, și pleacă în Anglia, unde, probabil, moare.

Dragostea lui Alecsandri pentru actrița franceză (cîntată și în poezia *Dridi*) prilejuiește numai partea I-a a „romanului". Partea a doua, de o altă tonalitate și cu un alt subiect, cuprinde peregrinările autorului prin munții Hangului, după insuccesul revoluției din Moldova.

Structural romantică (mai puțin finalul), consecventă în detalierea unei aceleiași porniri năvalnice — e *Mărgărita*. Deși scrisă în perioada deplinei maturități (1870), și după un număr de bucăți realiste, nuvela e totuși așa cum e, poate pentru că nu trebuia să fie altceva decît o idealizare „sentimentală" a unui

episod din tinerețe, cum ne apar și poeziile: *Cîntecul Mărgăritei, Ce gîndești, Mărgărită, Floarea oceanului, Iahtul.* Amorul nu îmbracă, în acest caz, formele prăpăstioase, lunatice din *Buchetiera,* ceea ce, bineînțeles, nu înseamnă că e mai verosimil. Și acum „recuzita". La întoarcerea sa din străinătate, poetul Alecsis Lunceanu (V.A.) se rătăcește pe drumurile ticăloase ale Moldovei. Nenorocirea nu e prea mare pentru că providența îi scoate în cale un țăran care îl conduce la „castelul" doamnei Dorian și a fetei sale, sclipitoarea Mărgărită. Gazdele sînt ireproșabile, iar poetul, educat la Paris, deșartă adevărate comori spirituale:" ... afirmă admirarea lui pentru literatura franceză, înalță pînă la ceruri pe Lamartine, pe Victor Hugo și mai ales pe Alfred de Musset, căci acest poet era poetul favorit al Mărgăritei ... Și astfel, pe nesimțite, începu a se naște o comunitate de idei și simpatii între amîndoi". De aici și pînă la comuniunea de sentimente nu mai e, firește, decît un pas. Cu atît mai vîrtos cu cît a doua zi, în timpul unei plimbări cu sania, poetul ucide, cu sînge rece, vreo trei lupi:" — Ne-ați scăpat, pe maica mea și pe mine, dintr-un pericol de moarte, cum să vă mulțumesc?

Alecsis era atît de uimit că nu găsia nimic a răspunde; el ridică frumoasa mînă a copilei și o sărută fără a ști ce făcea și din acel sărutat inocent se născu scînteia menită a-i înflăcăra inima pentru toată viața lui.

Însă și Mărgărita simți un fior fierbinte în sînul ei, fior prevestitor de mari fericiri, sau de mari suferinți". În ce-l privește pe Alecsis, fiorul a prevestit nenorociri: d-na Dorian își mărită fiica cu un altul. Iubirea continuă, dar numai pînă la nașterea primului copil al Mărgăritei. Și astfel nuvela, oricum artificioasă în principala sa latură, naufragiază în cel mai izbitor melodramatism: „Alecsis, cu moartea în suflet îți scriu aceste linii! ... Uită pe Mărgărita, care de astă-zi, nu mai există pentru tine ... Sînt mamă! Să întindem un văl negru asupra trecutului și asupra promiterilor viitorului ... Adio! Adio pentru totdeauna".

Capitolul romantic se încheie (în ordinea „stabilită" de noi) cu *Muntele de foc*, o nuvelă apărută în *Albina românească* din 1843 și intercalată, sub forma unui episod, în ziarul de *Călătorie în Africa* (1874). Aceasta întrece prin nebuloziiate, prin exaltarea pasiunii toate narațiunile povestite pînă acum. Amintim doar că urîtul și bogatul conte Foscari se prăvale în genunchi și, cu jungherul în mînă, îi declară amor Letiției. Respins, patricianul se transformă într-un temut tîlhar, drept care sfîrșește năpraznic (e trăznit și învăluit în flăcări) atunci cînd vrea să-i ucidă pe Letiția și rivalul său, frumosul Amaltec.

Cum se vede, prozele sînt circumscrise unor iubiri cruciale, care se consumă, precipitat, după normele lansate de ... scriitorii preferați ai Mărgăritei. A le pretinde, prin urmare, tipuri viabile, simț psihologic

— ar fi zadarnic. Personajele n-au decît rolul unor marionete, eroul principal fiind peste tot erosul. Nu se poate contesta însă că, dincolo de schemele prestabilite, răzbate o anume gingășie, o anume pledoarie pentru sinceritate. Aceasta îl și determină, fără îndoială, pe Pillat să spună: „deși demodate, dar citite «cum grano salis» și cu un simț mereu prezent pentru stilul însuși al epocii, (cele patru lucrări) tot ne mai pot amuza". (Să reținem că *Buchetiera* ... e prima nuvelă romantică din literatura română). Totuși, principalele lor calități le depistăm în paginile emancipate de sub imperiul extazului, și pe acestea trebuie să le avem în vedere. Acolo unde Alecsandri își propune să observe, să fixeze realistic un anumit cadru, e perfect viabil, și nu ne rămîne decît să ne exprimăm, de prisos, uimirea că scriitorul a optat pentru istorii spectaculoase, în loc să fi rămas în sfera înclinărilor sale firești, cum ne putem da seama și din această „natură moartă": „Camera persiană era îmbrăcată în pereți cu stofă citarie de Brusa și pe parchet cu un covor de Smirna, care producea sub picioare efectul unui gazon molatic.

În unghiurile lui se rotunzeau patru divanuri acoperite cu șaluri în dungi de diferite culori. O lampă de argint, de formă maurească, se cobora din mijlocul tavanului și răspîndea o lumină misterioasă în acel cuib de visuri orientale. Camera pompeiană era întreg ornată cu mobile romane de bronz, care-i dau un aer de antichitate și care deșteptau în minte

imaginea traiului casnic de pe timpul împăratului August, pe cînd arțele frumoase ajunseseră la gradul cel mai înalt de perfecție.

Sala de prînz, spațioasă, bine luminată cu trei ferestre mari, era învălită cu piele nohuite de Cordoba și conținea un asortiment frumos de mobile de stejar sculptat..." Descrierea interiorului continuă, și Alecsandri a avut fericită intuiție atunci cînd a introdus-o în „romanul" *Dridri*, întrucît a realizat astfel o caracterizare „balzaciană" a eroinei.

Asemenea aspecte se mai găsesc în proza analizată. Citatele ar trebui să înglobeze, între altele: pictura domului din Florența *(Buchetiera ...)*, boema și culisele teatrului francez de la 1850 *(Dridri)* sau discuțiile din saloanele ieșene, unde Alecsis lua act de mentalitatea retardată a boierilor *(Mărgărita)*. Dar toate acestea sînt numai scîntei într-o plasă nebuloasă, nu dau tonul general.

Amintiri, însemnări de călătorie sau simple instantanee: *Iașii în 1844, Un salon din Iași, Borsec, Balta Albă, O primblare la munți, Istoria unui galbîn și a unei parale, Vasile Porojan* și chiar *Călătorie în Africa* reprezintă, prin pătrunzătoarele lor observații, o literatură extrem de „adevărată", demnă a face concurență istoriei și stării civile. Acesta a și fost scopul lui Alecsandri. Aidoma contemporanilor săi (Kogălniceanu și Russo, deși mai puțin înzestrați,

s-au exersat în domeniul fiziologiilor), el intenționa să fixeze imaginea unor oameni și locuri care, își dădea foarte bine seama, aveau să dispară pentru totdeauna. Urmărind un atare țel, e limpede că n-a mers pe invenție epică, ci doar pe înregistrarea fenomenelor caracteristice. Și a izbutit să dea la iveală pagini admirabile, în primul rînd grație faptului că „reproducînd" cele văzute a avut posibilitatea să-și pună în valoare funciarele sale calități umoristice. Căci numai un umorist înnăscut putea să realizeze tabloul veridic al societății noastre din acel timp, cînd occidentul și orientul se îmbinau fistichiu. Iată cum vedea el capitala Modovei dinainte de Unire; „Iașul seamănă foarte mult cu un boier îmbătrînit, în haine scumpe și încongiurat de țigani cu strențe. Centrul său, așezat pe zarea unui deal, este compus din case mari și frumoase în care domnește luxul, cînd dimpotrivă, mahalalele lui, împrăștiate pe coastele acelui deal, sînt alcătuite mai mult din bordee acoperite cu stuh, unde zace sărăcia. Capul poartă coroană și picioarele sînt goale" *(Iașii în 1844. Calendarul pentru poporul românesc,* 1845). Punctul de plecare în realizarea picturii e constatarea unei acute inegalități sociale. Aceasta îi va împrumuta și tehnica scrierii — contrastul — pe care o alimentează cu scăpărătoare asociații de termeni: „Hainele lungi și largi au dat rînd straielor mai strîmte a Evropei, șlicul s-a închinat dinaintea pălăriei; ciubotele roșii și galbine au dat pasul încălțămin-

telor de vacs“ ... „Lîngă o casă mică și ticăloasă [...] vezi o magazie mare și frumoasă cu ferestrele largi și luminoase, în care strălucesc materii scumpe, bronzuri, cristaluri săpate, juvaieruri de aur, într-un cuvînt, tot felul de lucruri de lucs. Aproape de acestea întîlnești o crîșmă scîrnavă ce pare că vestește a fermeca trecătorii prin butelcile mari, pline de rachiu stricat, carele stau înșirate pe laițele de la fereastră. [...] Vine pe urmă o băcălie înghesuită de panere cu roșcove, cu măsline, cu piperi ș.c.l., în mijlocul cărora șade un grec uns de unt de lemn, ce privește cu plăcere la fumul ciubucului său, rădicîndu-se printre căpățînile de zahar, printre păpușile de smochine [...]. După dînsa se arată ochilor un șopron de cîteva scînduri pîrlite, în care strălucește la para focului figura neagră a unui țigan fierar. [...] Mai departe se ridică o cafinea grecească plină cu fesuri mari, de fustanele, de figuri serioase cu barbe lungi, de capete cu cealmale, carele stau împrăștiate pe laițele de la pereți“. Enumerarea continuă în acest stil, iar rezultatul ar fi un tablou pitoresc, dacă n-ar fi totuși trist, dacă Iașii n-ar aduce cu... Veneția „prin ulițele lui prefăcute în canaluri“.

„Contrasturile“ apar peste tot, uneori mai estompate, cum se întîmplă la „feredeie“, unde calici și boieri se înfrățesc întru durere și paharul cu apă dătătoare de sănătate *(Borsec)*, alteori de-a dreptul frapante. Stațiunea Balta Albă, de pildă, oferă

imaginea unui conglomerat social-uman de o disonanță rar întîlnită. Noaptea vizitatorul caută cu disperare, și de prisos, un „otel" printre casele nenorocite ale satului. Ulițele, și așa strîmte, mai mult niște poteci, sînt barate de animalele și căruțele românilor. Nicăieri nu se vede o lumină cît de slabă. Cîinii emit tonuri înfricoșătoare. Cînd în sfîrșit te-ai obișnuit cu locul, apare străjerul, „o matahală naltă, groasă, spătoasă, bărboasă, fioroasă" ce aruncă „din vreme în vreme o căutătură sălbatică"... Dimineața, același sat prezintă o cu totul altă înfățișare, și de unde cu cîteva ceasuri în urmă credeai că te afli undeva în Africa neagră, constați că ești totuși în Evropa, dar într-o Evropă de la poarta Orientului: ...„am văzut o mulțime de calesce evropenești pline de figuri evropenești și de toalete evropenești! Nu puteam crede că eram treaz și mă socoteam a fi față la vreo fantasmagorie nepricepută; fantasmagorie cu atît mai curioasă că îmi înfățișa tot soiul de contrasturi, precum: baloane de Viena cu înhămături necunoscute pe la noi; pălării de Francia cu șlice orientale; frace cu antereie; toalete pariziene cu costumuri străine și originale. Mai adăugați la aceste pocnitele și răcnitele poștarilor, mișcarea a trii-zeci de trăsuri ce se întreceau pe cîmp, mulțimea cailor înhămați la dînsele, clopoțeii ce suna la gîtul lor..." Alecsandri atribuie aceste observații unui călător francez. E vorba bineînțeles numai de un trouvaille care i-a permis să picteze

tabloul civilizației noastre în culori disjunctive. Un pămîntean ar fi apreciat că lucrurile se găsesc în ordinea lor firească. Un străin își putea da seama însă că rochiile de tul nu rimează cu işlicile, că vaporul, cu care fracurile și toaletele vaporoase fac „o plimbare sentimentală" înaintează prea încet dacă e.. purtat doar pe brațele țăranilor, și, în sfîrșit, că butelcile de Bordeaux nu se beau în colibe.

Această vie țesătură urzită din vechi și nou care este *Balta Albă* (1848), probabil cea mai reușită proză a lui Alecsandri, se completează cu *Un salon din Iași*, o scenetă în genul *Franțuzitelor* lui Costache Faca. Precum în celelalte scrieri, nu se urmărește caracterizarea individuală, causeria de salon fiind întreținută de *Rochia de crep*, *Un fost ministru*, *Un boier cu anteriu* și alte asemenea categorii, văzute nu atît în specificul lor social, cît în cel vestimentar. Procedeul, destul de facil, mai ales atunci cînd se urmărește sancționarea moravurilor, s-a soldat cu unele spirituale șfichiuieli, atît la adresa antereielor retrograde, cît și la aceea a fracurilor înfumurate sau a rochiilor franțuzite. Mult mai virulent e Alecsandri în *Istoria unui galbîn* (1844), unde deprinderile „pămîntene" ale aparatului administrativ și judecătoresc sînt scoase la lumină printr-un rîs tonic. S-a dovedit că autorul a avut ca model o traducere germană. E în afară de orice dubiu însă că umorul e al comediografului Alecsandri. E în firea sa să juxtapună, la modul general, o ga-

lerie de portrete, să-şi rîdă de un boier de ţară, de un jude necinstit, de un bonjurist, de un tînăr expert într-ale stosului sau de o cocoană rea de muscă şi prea iubitoare a limbii franceze. Ca să nu mai vorbim de simpatia arătată ţiganilor, simpatie constantă (transformată într-un adevărat program politic), care a prilejuit şi profilul *Vasile Porojan* (1880). Faptul că a reconstituit chipul ţigănuşului vesel şi inimos, ajuns, la maturitate, un om fără căpătîi, Alecsandri îl datorează numai insistenţelor lui I. Ghica de a răspunde la „scrisorile" sale. *Vasile Porojan* este singurul răspuns, unde peste tonul cînd şăgalnic, cînd nostalgic ce însoţeşte relatarea amintirilor din copilărie — se reţine armonia clasică a compunerii, seriozitatea meditaţiei. Mai ales acest din urmă atribut trebuie subliniat, el apărînd arareori în scrisul unui autor care era adeptul principiului „dolce far niente" şi se hotăra cu multă greutate să „încalece pe condei".

Amator de sinteze, de figuri generice, Alecsandri nu ne-a lăsat personaje în adevăratul înţeles al cuvîntului. Nici măcar atunci cînd s-a oprit asupra oamenilor cinstiţi. S-a văzut în ce tipare l-a încadrat pe străjerul din *Balta Albă*. Cam la fel e şi poştaşul din aceeaşi schiţă. Spre deosebire de „antereie" şi „fracuri", ţăranii nu au însă nimic caricatural. Aspectul lor înfricoşător, pentru occidentali, trădează doar o forţă elementară, o robusteţe irezistibilă. Lui Alecsandri îi place să întîlnească fete frumoase,

flăcăi voinici, bătrîni cu cimpoiul sub brațe. Apetitul este desigur cam pastoral, dar nu e străin de un patriotism sincer, așa cum și reiese cu prisosință din *O primblare la munți* (1844), o veritabilă prefață la culegerea de poezii populare. În pofida episodului romantic cu călugărul care povestește cum a pierdut-o pe Elenuța și a celor două elemente intercalate în 1857: *O intrigă la bal masché și Toader și Mărinda* — compuse din elemente lirico-erotice la modă în literatura europeană de atunci — în această „amintire" accentul principal cade pe sentimentul patriotic: „Multe soiuri de peisagiuri am văzut prin deosebite țări, dar rareori am întîlnit acea frumusețe măreață și sălbatică, prin care se deosebesc munții Moldovei. [...] Munteanu-i curat la suflet, liber la gînd și la vorbă și verde la trup ca brazii sub care trăiește. Munteanca-i naltă de boiu, albă, veselă, sprintenă, isteață și frumoasă". Doina de la munte este „cînticul cel mai frumos, cel mai jalnic, cel mai cu suflet", este „melodia curat romînească, în care toată inima omului se tălmăcește prin suspinuri puternice și prin notele dulci și duioase". „Eu — mărturisește prozatorul — de cîte ori aud doina, îmi pare că aud Moldova plîngînd după slava sa cea veche".

Dacă proza lui Alecsandri ar avea numai meritul de a oferi o imagine caleidoscopică asupra unei epoci de mult dispărute, dacă ar conține doar o atitudine pozitivă, un spirit critic — și tot ar trebui să se bucure de atenția noastră. Observatorul și umoris-

tul Alecsandri a dat însă nu o dată însemnărilor sale lustrul artei adevărate, așa încît lectura lor se efectuează cu legitim interes. Curios e faptul că autorul a sute și sute de poezii nu impresionează — ca prozator — prin culoare și nici măcar prin lirism. Poetul nu-și manifestă ostentativ prezența. Bineînțeles, întîlnim și locuri „transfigurate", pete de culoare și lumină distribuite, cu sensibilitate, de un virtuoz mînuitor al penelului. O după amiază africană se recunoaște în notația: „plantele își beau umbra, și natura întreagă înnoată, obosită, într-un ocean de lumină înflăcărată". *(Călătorie în Africa.* 1855—1874). Dar, în genere, această latură (mai importantă la el decît la toți înaintașii) nu ocupă un loc predominant. În afara unor descrieri din *O primblare la munți* („Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică; iar în fundul văilor, unde pîcla era încă deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriței ce părea ca o dungă albă".), *Borsec* și mai ales *Călătorie în Africa* („Stînca Gibraltarului ni se arată încinsă cu un brîu de nori trandafirii, în vreme ce creștetul ei alb se scaldă în seninul albastru al cerului, și poalele sale în albăstrimea valurilor".), proza se menține în limitele notării simple. Natura e pentru el numai arareori o sursă poetică propriu zisă și mai des un cadru liniștitor, un izvor de tihnă și mul-

țumire. Ceea ce îl interesează, în cel mai înalt grad, e peisajul uman. Ori de cîte ori îl petrece sub lentila sa, atinge corzi multiple, inclusiv aceea a culorii. Tabloul pieții din Tanger e, în această privință, un strălucit exemplu: „Pe această piață se înșira două rînduri de dughene, adică de viziunii strîmte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele crucite și cu metanii de calenbec în mînă. Arămii la față și uscați la trup, ei apar în umbra boltelor ca niște mumii dezgropate, fisionomia lor păstrează o nemișcare absolută, cît nu trece nimic pe lîngă dînșii, dar cum se ivește un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jăraticul și gurile lor înarmate cu dinți lungi încep a striga: agiaragel, agiaragel!! setea cîștigului învie acele mașini acoperite cu pele svîntată la soare și le insuflă niște mișcări atît de deșănțate, niște gesticulări atît de hrăpitoare, încît îți vine a te crede într-o menagerie de orangutani. În mijlocul pieței stau întinse cîteva rogojini, pe care sînt aruncate grămezi de curmale, de harbuzi necopți, de smochine de India și de alune negre ca pămîntul. Mulțime de arabi, de berberi, de negri și de evrei, se ceartă, se împing de la acele ticăloase merinde, ce zac într-un roi de muște; iar de-a lungul pieței doi *santuni* aleargă sărind și amenințînd pe toți trecătorii cu vîrful lăncilor ce poartă în mînă; un al treilea stă la soare tremurînd și zberînd ca o capră, un al patrulea se dă de-a tumba, zdrobindu-și

trupul pe peretele pavelei în onorul lui Mohamed și un al cincilea strigă toată ziua cuvintele: Sahailie nlihi, împreunîndu-și glasul cu sunetul unei cobze cu două strune, numită ghiumbrea. Toate aceste se petrec pe un loc încadrat cu pereți goli, fără ferestre, fără uși și unde soarele Africei varsă torente de foc". Descrierea, autentică fără îndoială, descinde dintr-o viziune ce reține mai cu seamă hazul stîrnit de un inedit frapant. Ca pretutindeni în ziarul de călătorie, de altfel, unde tonul e dat de anecdote și întîmplări povestite cu un zîmbet nestăpînit. Așa e odiseea căpitanului Cambel privind *Cel întîi pus în lume* (episod monden, nepotrivit cu fondul lucrării, ca și tenebrosul *Munte de foc)*, așa e relatarea despre furtul merindelor etc. Cînd faptele n-au nimic umoristic, autorul, persiflant din fire, găsește posibilitatea să le dea o turnură potrivită gustului său. Astfel, privind costumul englezului, tovarășul său de călătorie în Africa, el apreciază că e „demn de însemnat, prin mulțimea buzunarelor și prin mărimea bumbilor". Treptele dintre ironie și grotesc sînt elocvent ilustrate mai ales în portretistică. În juneție, căpitanul Cambel trebuie să fi arătat cam în felul următor: . . . „închipuiți-vă un butuc uscat, înfipt pe alți doi butuci ciotoroși ce purtau prin contrabandă nume de picioare; adăugați de o parte și de alta ale trupului două brațe lungi, care se legănau și bălăbăneau în toate părțile; puneți pe umerile lui un lucru rotund sub nume de cap, cu părul lins pe tîmple, cu urechile

stacojii și cu plete în culoarea morcovului digerat... și astfel veți avea portretul degherotip..." S-a spus despre Alecsandri că ar fi privit uneori oamenii ca un xenofob. Credem mai curînd că e vorba de tendința organică de a scoate umorul și din piatră seacă, de a converti aspectele numai aparent nefirești în hazliu și grotesc. Iată ce culori alege el pentru a picta o familie cu... semnalmente: „Fata cea mare e naltă, neagră, uscată și are o fisionomie de cămilă. Copilul seamănă cu o maimuță spărietă, iar tînărul este îmbobocit în vîrful nasului cu un negel monstruos, ce aduce mult cu trompa elefantului. Acest muc curcieresc pare a fi înzestrat cu o mare simțire, căci atît prin coloritul, cît și prin diferitele sale mișcări el destăinuiește tot ce se petrece în sufletul stăpînului său. În mijlocul acestei menagerii [...], copila cea mai tînără strălucește însă ca o minune. Frumoasă, zîmbitoare, veselă, ea produce o dulce impresie asupra tuturor călătorilor". Portretul colectiv e oricum pitoresc. Cînd îi mai dai însă și un tîlc, rîsul e asigurat din plin și prozatorul a urmărit un asemenea scop. De aceea, în relatare, crează impresia că *negelul* e înnamorat de fata cea frumoasă: „*negelul* dă semne de o gelozie furioasă, văpsindu-se cînd în galben, cînd în verde, cînd în patlageniu. Monstruositate! nelegiuire! lucru de nepovestit și de necrezut!! [...] trombagiul este logodnicul copilei încîntătoare!!!" E numai o impresie, pentru că atunci cînd tînărul cade în mare, „răsună pe pod un răcnit

de adîncă disperare! Ne întoarcem iute și vedem leșinînd fata cea mare în brațele surorei sale! O dramă tainică și profundă se desfășoară atunci în ochii noștri, un mister sufletesc se descopere... Cămila e înnamorat de elefant, viitorul ei cumnat!..." Evident că dintr-un jurnal redactat la un astfel de ton nu putea lipsi autoironia (constatînd că i s-au furat sacii cu pui fripți și vin de Xeres, autorul găsește cu cale să dea, magnanim, un sfat: „Călătorii [din Africa] trebuie să se îngrijească a lua cu ei provizii, căci altminteri ar fi espuși a rămînea nemîncați și nebăuți 24 de ore întregi, împregiurare critică ce este foarte vătămătoare entuziasmului"), ceea ce înseamnă că nu avem de loc a face cu un xenofob, ci cu un scriitor a cărui principală coordonată e veselia.

Un comic enorm irumpe din numeroase scene descrise în *Borsec și Balta Albă*. Secvența cu „bolnavii" care își iau dimineața obligatoriile pahare cu borviz și-și încrețesc cumplit obrajii, își dau cu disperare ochii peste cap, se schimonosesc, se scutură — e remarcabilă. Antologică — în adevăratul sens al cuvîntului — e însă aceea pe care am întitulat-o „Lobogo". Abia scăpat de chinurile licorii, vilegiaturistul cade pur și simplu în transă numai la gîndul că va trebui să-și ia baia, tot obligatorie, în apa rece a izvorului de munte. Privindu-l, ai impresia că asiști la muncile iadului. Citind scena, ai certitudinea că îl depeni pe Dante, dar un Dante unde tragicul a fost înlocuit, păstrîndu-se integral intensitatea, grotescul: „Un

amestec grozav de gemete și de răcnite se ridică de la picioarele lui și merge de se pierde, în văzduh, suflînd în peptu-i spaimă copilărească, care îi zburlește părul pe cap". „Unul chiuie ca un poștaș, altul miorlăește o arie jalnică de la Lucia, hăcuită prin clănțănirea dinților; altul se roagă italienește la soare, zicîndu-i: *Sole mio!* Un al patrulea se sfădește cu feciorul lui pentru numărul minutelor, și toți împreună tremurînd, țipînd, cîntînd, șuierînd și văietîndu-se..." Damnatul face un pas spre Lobogo: „inima-i bate! mai face unul ... ochii i se painjinesc!... încă unul... picioarele-i slăbesc, și el pică în genunchi pe marginea basinului, ca un vinovat ce ar cere iertare" „... oftînd din greu, și făcîndu-și cruce, se asvîrle înainte cu ochii închiși și cu dinții strînși. Un trup mai mult mort de frică cade și se scufundă în apă, dar deodată învieț prin frigul de ghiață ce-l cuprinde, acel trup iese afară hămesit, spăriet, turbat; fuge ca o mașină, dă din mîini, sare pe loc, se bate cu palmele pe piele, [...] într-un cuvînt dă toate semnele de un om scos din minte..." După baie: „Hainele intră cu greu, colțunii se trag pe dos, ciubotele nu vreau să-l încalțe, jileța se îmbumbie strîmb, și toate par că și-au dat cuvînt pentru ca să-i prelungiască chinul. Slavă Domnului! în sfîrșit s-au gătit! El se depărtează fugind de Lobogo, și apucă spre munții de pe-mpregiur; aleargă tremurînd și gîfîind ca un gîscan, pînă ce umplîndu-se de suflet cade gios de osteneală, și de căldură, la

rădăcina unui brad". Demn de remarcat aici e mai ales modul progresiv în care au fost dezvăluite necazurile amatorului de baie. S-a ajuns astfel la o mișcare îndrăcită pe care a mai realizat-o prozatorul atunci cînd a descris lupta simulată a arabilor (*Călătorie* . . .), dar mai ales în „scena poștalionului" din *Balta Albă:* „Într-un nor de colb ce sbura pe fața pămîntului, caii alergau ca și cînd ar fi intrat dracul într-înșii; căruța fugea încît nu mai avea vreme să scîrțîie; roțile se alungau, săltînd din hopuri și asvîrlindu-mă în sus ca pe o minge; surugiul țipa, vorbia, pocnea de asurzia cîmpii, iar eu . . . dacă mi-ar fi fost cu putință să mă las cu mîna de trăsură și s-o bag în buzunarul cu pistoale aș fi intrat într-un păcat, negreșit. Un vîrtej grozav mă cuprinsese [. . .]; ochii îmi eșiau din cap, creierii mi se clătinau ca o apă într-o garafă, șoldurile mă dureau, dinții îmi clănțăneau, urechile îmi țiuiau; de cîte ori mă văitam la vre un hop mai adînc, de cîte ori strigam: *ai, ai,* poștașul îmi răspundea: *hai, hai, domnule!* și bătea caii din nou și chiuia încă mai sălbatic și căruța fugea încă mai iute și eu amețeam încă mai tare". Nu e de mirare că „zugravul" francez s-a crezut undeva pe ceea lume.

Cerem scuze cititorului pentru abuzul de citate. Dar numai reproducînd in extenso putem releva calitățile distincte ale prozei lui Alecsandri, proză înscrisă, în partea ei rezistentă, pe un constant portativ umoristic. Umorul și poezia nu suportă rezumatul.

MIHAI EMINESCU

Proza lui Eminescu a fost puțin cunoscută și nici astăzi nu se poate spune că a intrat în conștiința cititorilor, mai ales a acelor cititori care reținînd din creația poetului poezii cum ar fi *Pe lîngă plopii fără soț* sau *Somnoroase păsărele* ... Faptul — atîta vreme cît îl situăm doar într-un asemenea plan, desigur nu prea semnificativ — se explică în bună parte prin circulația redusă a prozei eminesciene. Se știe că autorul *Luceafărului* n-a publicat din cele peste douăzeci de bucăți sau fragmente epice decît patru: *Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, La aniversară și Cezara.* Chiar și acestea au rămas mult timp prin reviste *(Convorbiri literare, Curierul de Iași),* ele făcîndu-și anevoie loc într-un volum alcătuit exclusiv din scrieri în proză. Dacă nereceptivitatea cititorului obișnuit e, din nefericire, un fapt normal, rămîne însă o enigmă atitudinea rezervată, de nu chiar opacă, a unor critici și istorici literari cu nume prestigioase ca: E. Lovinescu, M. Dragomirescu sau G.Ibrăileanu. Toți, inclusiv mentorul *Vieții românești,* s-au lansat în aprecieri atît de drastice, încît, astăzi, par de-a dreptul jenante.

Firește, nu e vorba de împrejurarea că ei n-au depus eforturi pentru a situa proza eminesciană la nivelul creației majore a poetului, reprezentată de *Scrisori* sau de poemul *Luceafărul*, ci de unghiul îngust, foarte îngust, din care au crezut că trebuie să discute nuvele ca *Cezara*, *Sărmanul Dionis*, basmul *Făt-Frumos din lacrimă* sau romanul postum *Geniu pustiu*. Creatorul criticii impresioniste la noi n-a văzut în proza eminesciană nimic altceva, în cazul unor aprecieri pozitive, decît un fel de depozitar al virtualităților poetice, un fel de document al unui artist în formare, într-un cuvînt, un „tipar preeminescian". („Observațiile critice asupra așa numitei proze literare a lui Eminescu trebuiesc precedate de constatarea faptului că toate încercările nuvelistice ale poetului vin din epoca lui de formație și că, prin urmare, nu pot fi privite atît în valoarea lor absolută cît ca niște puncte de plecare sau de tranziție în ascensiunea lui spirituală"). Privind astfel creația epică a lui Eminescu, criticul afirmă sentențios că aceasta „nu îndeplinește [. . .] condițiile creației obiective și este fundamental lirică". Îi contestă chiar orice notă originală, deoarece „e supusă tuturor influențelor romantismului german al epocii, azi anacronic, ea nu îmbrățișează lumea în realități ci ne fixează numai diferite stări sufletești subiective". Lăsînd să se înțeleagă că proza în discuție e romantică și afirmînd că romantismul e desuet, E. Lovinescu stabilește în felul acesta platforma teoretică de pe

care emite toate observațiile sale restrictive. Astfel, *Făt-Frumos din lacrimă* i se pare o derogare flagrantă de la realismul basmului popular („expresia nu e realistă, ci lirică și cu tendința de a se ridica mereu spre abstracție" meritul ei fiind detectat în faptul că deține „în sîmbure toate valorile viitoarei expresii eminesciene, de înaltă fantezie poetică"); *Cezara* e o nuvelă minată de sentimentalism și melodramatism, unde anecdota „sufere de o astfel de lipsă de determinare, de timp, de spațiu, de caracterizare psihologică, și e îmbibată de un romantism atît de autentic încît nu rezistă analizei"; *„Sărmanul Dionis,* ca, de altfel, întreaga nuvelistică a lui Eminescu, nu are o prea mare valoare, scriitorul nu știe a crea pe dinăuntru un om cu o psihologie determinată și nu-l poate, mai ales, planta în mijlocul unei ambianțe sociale cu raporturi multiple de coexistență". Despre *Geniu pustiu,* acest roman elaborat la nouăsprezece ani, Lovinescu nici nu scrie un studiu serios, ci imaginează o mistificare, încredințează tiparului cîteva așa-zise „pagini inedite găsite în hîrtiile unui prieten ieșean al poetului", pagini de o „brutală sinceritate" din care cititorul își poate da seama cît de mult ar fi regretat Eminescu, în cele din urmă, gîndul său temerar, materializat din păcate, acela de a se exersa în genul proteic.

Nu alta, în mare, este și părerea lui M. Dragomirescu, care bulversat de stilul scăpărător și de viziunea inedită din *Făt-Frumos din lacrimă* afirmă,

care emite toate observațiile sale restrictive. Astfel, *Făt-Frumos din lacrimă* i se pare o derogare flagrantă de la realismul basmului popular („expresia nu e realistă, ci lirică și cu tendința de a se ridica mereu spre abstracție" meritul ei fiind detectat în faptul că deține „în sîmbure toate valorile viitoarei expresii eminesciene, de înaltă fantezie poetică"); *Cezara* e o nuvelă minată de sentimentalism și melodramatism, unde anecdota „sufere de o astfel de lipsă de determinare, de timp, de spațiu, de caracterizare psihologică, și e îmbibată de un romantism atît de autentic încît nu rezistă analizei"; *„Sărmanul Dionis,* ca, de altfel, întreaga nuvelistică a lui Eminescu, nu are o prea mare valoare, scriitorul nu știe a crea pe dinăuntru un om cu o psihologie determinată și nu-l poate, mai ales, planta în mijlocul unei ambianțe sociale cu raporturi multiple de coexistență". Despre *Geniu pustiu,* acest roman elaborat la nouăsprezece ani, Lovinescu nici nu scrie un studiu serios, ci imaginează o mistificare, încredințează tiparului cîteva așa-zise „pagini inedite găsite în hîrtiile unui prieten ieșean al poetului", pagini de o „brutală sinceritate" din care cititorul își poate da seama cît de mult ar fi regretat Eminescu, în cele din urmă, gîndul său temerar, materializat din păcate, acela de a se exersa în genul proteic.

Nu alta, în mare, este și părerea lui M. Dragomirescu, care bulversat de stilul scăpărător și de viziunea inedită din *Făt-Frumos din lacrimă* afirmă,

sub forma unei aprecieri finale, că basmul conține „elemente prea străine de geniul poporului nostru", elemente „pline de o bolnăvicioasă strălucire".

Cît privește atitudinea lui Ibrăileanu, aceasta ne lasă de-a dreptul interzişi. E adevărat, în punctul de plecare intransigența, rezervele tăioase ale criticului au o anume justificare. El nu s-a referit decît la *Geniu pustiu*, a cărui publicare de către I. Scurtu îi părea „o impietate față de Eminescu și o mistificare a publicului". Împietate, întrucît, după părerea sa, scriitorul nu face cunoscute decît lucrările cari îl reprezintă cu adevărat, or dacă Emirescu nu și-a publicat romanul, înseamnă că nu l-a găsit perfect. Mistificare, deoarece multe pagini din *Geniu pustiu*, cele mai bune, zice el, au fost transportate aproape fără nici o modificare în nuvela *Sărmanul Dionis*, tipărită în timpul vieții poetului. Așa dar romanul nu e nici inedit nici reprezentativ pentru arta lui Eminescu. În consecință, cerea Ibrăileanu, „manuscris[ul] se tipărește ca atare, și nu ca operă inedită în colecția autorilor clasici". Toată argumentația aceasta, vizibil forțată, pornea din admirația lui nețărmurită pentru opera celui mai mare poet al nostru, din dorința de a frîna elanul critic deplasat, care ar impieta asupra memoriei lui Eminescu. Ar fi vrut să nu mai întîlnească formulări ca acelea ale lui I. Scurtu („romanul are și defecte multe, chiar în fond și în formă", „insuficiența observației psihologice care-i supărătoare, apoi exa-

gerarea evenimentelor și a sentimentelor, repetirile jignitoare, neclaritatea unor tablouri și încărcarea frazelor cu prea multe frumuseți căutate, artificiale"), formulări care deconcertează cititorul, acreditînd în mod fatal ideea că „Eminescu a fost un mare poet și un detestabil romancier, un romancier mult mai slab decît d-nii x sau y". După cum se vede, ultima frază nu reprezintă o judecată de valoare a lui Ibrăileanu, și a o pune pe seama lui, cum a procedat foarte recent un critic, este cel puțin eronat. Oricum am privi însă lucrurile, e limpede că autorul *Spiritului critic* n-a cunoscut nici măcar în parte proza lui Eminescu, și de aceea observațiile sale, în pofida veneraţiei de care sînt impulsionate, n-au contribuit la elucidarea critică a unui important capitol din creaţia eminesciană, ci, dimpotrivă, au împiedicat cunoașterea lui. Probabil că atitudinea „curioasă" a criticului se explică și prin „teama" și „neîncrederea" sa în postume — sentimente de altfel nu o dată îndreptățite pe atunci de ediţiile neștiinţifice.

Așa dar proza literară a lui Mihai Eminescu fie că n-a fost cunoscută, și atunci observaţiile emise poartă, în cel mai bun caz, insemnele unei pioșenii emoționante dar total ineficiente, fie că n-a fost înţeleasă, cei care au supus-o „studiului" (E. Lovinescu, îndeosebi), judecînd-o din perspective teoretice limitate. Deci nu mai apare așa de surprinzător faptul că nuvelistica a stat mult timp în umbra creaţiei

poetice, ea fiind adesea apreciată ca un domeniu la care a renunțat însuși autorul ei, și, prin urmare, neavînd altă valoare decît aceea de document artistic. Fără îndoială, ultimul aspect nu poate fi ignorat. Cu atît mai mult cu cît majoritatea pieselor epice aparțin perioadei de formare a poetului, perioadei de studii. Este însă simplist să vezi aici numai un laborator de creație, să detectezi doar sîmburii viitoarelor imagini tipic eminesciene. Dacă vrei, cu un minim efort, poți realiza o atare operație, dar rezultatele nu sînt de loc edificatoare. Căci ce e mai firesc, decît ca un poet, mai ales unul de talia lui Eminescu, să-și treacă imaginile prin lungi stadii laborioase? Și, în fond, ce spui despre proza analizată, dacă te oprești numai la „părul blond", dacă remarci culorile „vînăt" și „sur", dacă subliniezi peisajele cu lună — dacă, într-un cuvînt, afirmi (ceea ce nu poate fi contestat, desigur), că toate acestea se întîlnesc frecvent în opera poetică a scriitorului? În ordinea valorii documentare — noțiune ce nu trebuie înțeleasă în accepțiunea ei primordială — se poate reține însă un aspect. Și anume, e vorba de faptul că Eminescu s-a autoportretizat în majoritatea eroilor săi. Mai puțin poate în privința trăsăturilor fizice (deși uneori acestea prezintă uimitoare similitudini cu cele ale poetului), mai mult în creionarea universului spiritual. În Toma Nour sau Ioan, în Dionis este însuși Eminescu, eroul zguduit de interogații insolubile, tînărul care aspiră la o iubire

eterică și respinge organic cotidianul neutralizator. Este Eminescu așa cum era în tinerețe, sau așa cum ar fi vrut să fie. Este, și aici avea dreptate Lovinescu, proiecția sa idealizată.

Frapați de fondul filozofic al scrierilor, mulți comentatori au văzut în proza eminesciană doar prelucrări ale lecturilor efectuate de poet în timpul studiilor la Viena și Berlin. Nimic mai eronat. Într-adevăr în *Sărmanul Dionis* poate fi recunoscută cu ușurință filozofia kantiană privind caracterul subiectiv al reprezentărilor, concepția apriorică despre timp și spațiu, sau cea schopenhaueriană referitoare la „voință și reprezentare". După cum în *Avatarii faraonului Tlà* găsim semnele studiilor de egiptologie ale scriitorului, ale preocupărilor sale pentru metempsihoză etc. Tot așa, privind de astă dată lucrurile în plan strict literar, ambele nuvele — și de fapt întreaga operă epică, mai puțin piesele inspirate din realitatea autohtonă — prezintă vizibile influențe ale romantismului german (îndeosebi Novalis, Hoffman și Chamisso), după cum nu lipsește nici Poë sau Th. Gautier, acesta din urmă citat chiar de Eminescu. Dar la ce rezultate se poate ajunge, cînd în loc să se caute specificul prozei, în loc să se precizeze fondul dominant al eroilor, — se detectează doar similitudini? Ne-a demonstrat același E. Lovinescu care, afirmînd că proza eminesciană nu este nici mai mult nici mai puțin decît un produs „prin excelență

livresc al literaturii romantice germane", anula, în fond, toate observațiile sale pozitive, formulate de altfel cu vizibilă condescendență. Nu este desigur vorba de a abstrage creația epică eminesciană de unele concepții filozofice și opere literare de care e incontestabil înrîurită. Dar a tot vorbi, în cazul *Sărmanului Dionis*, de exemplu, de teoria kantiană referitoare la timp și spațiu (cum face autorul celor zece volume de *Critice*, deși aici e vorba mai mult de Schopenhauer), a face mereu considerații pe marginea motivului literar romantic al desprinderii omului de umbră (motiv întîlnit frecvent nu numai la Chamisso), a te lansa cu delicii în comentarii despre metempsihoză — înseamnă a discuta doar, în cazul unor considerații judicioase, unele din izvoarele filozofice și artistice ale nuvelisticii. Făcînd numai atari aprecieri este imposibil să precizezi în ce constă aportul poetului la dezvoltarea prozei românești, aport, după cum vom vedea, considerabil, fără de care epica noastră, și nu numai aceea de la început, ne-ar apărea știrbită în cîteva din liniile ei esențiale. Nu este, aici, locul nimerit pentru a preciza influențele recepționate de Eminescu. Avem eminenți istorici literari care au făcut de mult acest lucru, unii dintre ei după o viață întreagă de muncă extrem de conștiincioasă și cu rezultate valoroase, ce nu pot fi puse la îndoială în contextul contribuțiilor unor viitori eminescologi. Ceea ce vrem să spunem, este doar faptul că, în genere, supralicitarea în

discuția influențelor, asupra unui scriitor sau altul, nu s-a soldat niciodată cu concluzii pe deplin valabile, în stare să explice opera. Cu atît mai puțin este menită să dea rezultate fructuoase o asemenea tentativă în cazul lui Eminescu. Autorul *Scrisorilor* și al *Luceafărului* a înmagazinat o cultură uriașă. I-au fost familiare cele mai importante creații ale geniului uman de pretutindeni și din toate timpurile. Cele 15.000 de pagini în manuscris, rămase de la el, probează, între altele, și acest aspect. Este firesc deci ca mai ales într-o operă de tinerețe, cum e proza sa, să transpară lecturile din Kant, Schopenhauer, Novalis, Chamisso, Hoffmann etc. Dar pentru Eminescu, filozofia și motivele literare tradiționale erau puncte de plecare sau mijloace prin care dădea viață tipologiei sale atît de personale. El și-a depășit în toate cazurile modelele. Le-a recreat, conferindu-le insolite semnificații. Cînd, de pildă, Dionis se desparte de umbra sa cu ajutorul magiei și al învățatului Ruben, recunoaștem aici bineînțeles o coordonată din opera lui Chamisso. Dar, în *Sărmanul Dionis*, emanciparea eroului de propria-i umbră nu depășește cadrele unui moment. Legat de altele (unele fiind și o ilustrare a milenarei credințe în metempsihoză), acesta concură la imaginarea unui personaj tipic eminescian, a cărui rațiune de a fi e o endemică, funciară *curiozitate*. El deține un univers spiritual atît de dens, încît estompează interesul pentru aventura sa, nu o dată onirică.

Poate și datorită acestui fapt proza lui Eminescu nu și-a cîștigat un număr prea mare de cititori. Și nu e lipsit de sens să amintim că nici în timpul vieții, scriitorul, cu rarisime excepții (Titu Maiorescu) n-a prea fost înțeles. Astfel, în *Însemnări de la Junimea*, G. Panu face între altele o dare de seamă asupra ședinței în care și-a citit poetul nuvela *Sărmanul Dionis*. Nu importă aici faptul dacă junimistul a participat sau nu la ședință (se pare că a absentat). N-avem însă nici un motiv să-i punem la îndoială spusele referitoare la deconcertarea auditoriului, la tusea protestatară a „caracudei", care nu pricepea nimic din fondul lucrării și aștepta cu nerăbdare înfiripărea unei idile între Dionis și Maria. Acestora, și altora asemenea lor, autorul pare a le fi dat un răspuns „umoristic" în preambulul din *Archaeus:* „Netăgăduit că sunt multe lucruri la priceperea cărora nu-l ajunge capul pe-un membru gros de la primărie sau pe un subcomisar de poliție — deși aceștia sunt în genere oameni care pricep tot. [...] Totuși ni se pare — se-nțelege că nu impunem nimănui părerea — că afară de cumpene strîmbe și găinării în fața uliții, mai există oarecari lucruri, de o însemnătate secundară într-adevăr, de ex. filozofia, poezia, artele, tot lucruri cari scapă «perspicacității» numiților domni, dar a căror existență nu se poate nega [...] Lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem; pentru gînsac, cum o vede el, pentru cîne item, pentru membru de la primărie — pentru

Kant item. Totuși cîtă deosebire între ochii de porc ai susînțelesului membru și privirea adîncă a înțeleptului de la Königsberg.

Care-i adevărul? Cel văzut clar de un gînsac sau cel abia întrevăzut ca printr-o negură de Kant? Într-adevăr iată un lucru ciudat. Cel dintîi deosebește lămurit grăunțele de porumb de prundul galbăn, el înoată cu siguranță pe apă, măsură cu ochiul distanțele ce le poate ajunge și nu-i fără oarecare înduioșare în fața unei gîște în epoca virginității. Cel de-al doilea uită să mănînce, voind să sară peste o groapă cade-n mijlocul ei, iar frumusețile virgi sau nevirginale trec pe lîngă dînsul, fără ca el să-și fi ridicat ochii.

Cu toate acestea noi presupunem că filozoful e mai cuminte decît un gînsac, ba că în problemele aceluia e mai mult adevăr decît în siguranțele acestuia.

Un semn că pentr-o minte mare totu-i problem, iar pentru 75 de dramuri de creier totu-i sigur".

*

Proza lui Eminescu n-a avut parte numai de comentariile semnate de Lovinescu, de Dragomirescu sau Ibrăileanu. Au fost și cercetători (I. Scurtu, Iorga, Sanielevici) care au îmbrățișat-o cu entuziasm — cu un entuziasm uneori nediferențiat ca în cazul lui Iorga —, și au atras astfel atenția asupra ei. Exegezele cele mai autorizate se datoresc însă unor eruditi de prim rang cum sînt George Călinescu,

Perpessicius și Tudor Vianu. Aceștia, și îndeosebi George Călinescu care în 1932 a publicat în *Adevărul literar și artistic* numeroase articole și studii însoțite de întinse fragmente din proza scriitorului, n-au mai privit-o exterior, din unghiul artei „la zi", ci stabilind printr-o argumentație strînsă că ea se încadrează cu autoritate în genul romantic — au fixat astfel „tiparul critic" care, credem, nu va mai putea fi ignorat niciodată.

Romantismul epicii eminesciene are un caracter protestatar. Ultimul termen a fost atît de utilizat, și nu o dată atît de gratuit, chiar în cazul marelui poet, încît se impune imediat o precizare. Este vorba de un protest ce ia forma inadaptabilității la modul romantic, ceea ce înseamnă că nu este tocmai potrivit a vedea în eroii nuvelelor niște cutezători militanți, deși, prin patriotismul lor activ, Toma Nour și Ioan din *Geniu pustiu*, de pildă, ar favoriza într-o oarecare măsură o asemenea apreciere. Dar Toma Nour, Ioan, Dionis și chiar Ieronim și Angelo sînt în primul rînd eroi de factură byroniană și faustiană (vezi studiile lui G.Călinescu), eroi care năzuiesc spre alte universuri, crează cosmogonii, aspiră la iubiri ideale, emancipate din tiparul erotic obișnuit — toate acestea avîndu-și punctul de plecare în dorința de evaziune din contingent și în efervescența lor spirituală, în viața lăuntrică tumultuoasă, în convingerea că sînt ființe superioare, capabile să abordeze și să încerce a da răspunsuri marilor probleme ale existenței.

Fără excepție, întîlnim numai cugetători, numai „metafizici". Dar metafizici, care, chiar dacă își construiesc viața după precise idei filozofice, evoluiază pe o traiectorie sinuoasă, punctată invariabil și într-o ordine parcă fatală, de incertitudini dureroase. Demonismul, titanismul lor sînt forme de exteriorizare ale unor naturi chinuite, sau, cum le-a numit Eminescu, „catilinare". Protestul se manifestă, în consecință, adesea prin stoicism și vis. Ei plonjează în reverii ca într-o lume desăvîrșită, unde totul e realizabil, totul e luminos, totul contribuie la înălțarea lor spirituală. E de adăugat că visul — trăsătura principală a romantismului — capătă la Eminescu o pluralitate impresionantă de fațete, de la cele mai obișnuite pînă la cele mai elevate, acestea din urmă avînd uneori amprenta cutezanței satanice. Poate că dintre multiplele caracterizări ce suntem în măsură să le atribuim eroilor eminescieni, cea mai proprie este tocmai aceasta privind capacitatea lor de a crea, într-un vis ad-hoc, universuri inedite.

Setea de infinit, aspirația spre grandios pornesc întotdeauna de la baze filozofice, așa încît, implicit, proza în discuție este nu numai romantică ci și una de idei. Eminescu nu construiește vise de dragul evadării comune. Pentru el reveria este prilej de cugetare, de dezbatere filozofică. Să nu ne lăsăm deci furați de aventurile spectaculoase. Să nu reținem numai peisajele exotice sau fantastice în care ajung eroii pe aripele gîndurilor mai mult sau mai

puțin conștiente, ci să căutăm întotdeauna punctul lor de plecare, și mai ales, conținutul viselor. Ne vom cufunda astfel într-o lume ideală, o lume imaginată prin artificii desigur, dar o lume care atestă puterea vulcanică de a stăpîni astrele și a reînvia epocile revolute. În aceasta constă nota particulară a protestului romantic eminescian.

*

Poate nicăiri nu se văd mai limpede trăsăturile epicii lui Eminescu ca în *Sărmanul Dionis*. Aici întîlnim ambele puncte de plecare ale visului fantastic (umila condiție socială și speculațiile metafizice), aspirația spre idealul suprem, realizată prin stăpînirea lunii, și dobîndirea unei iubiri eterice etc. Premiza teoretică a evadării din contingent poate fi identificată în ideile lui Kant referitoare la aprioritatea spațiului și a timpului și, în consecință, la caracterul subiectiv al reprezentărilor noastre despre lume. Dacă Eminescu ar fi rămas numai la tezele filozofului din Königsberg, n-ar fi avut posibilitatea să dea frîu liber fanteziei sale, n-ar fi putut să-l transporte pe Dionis în lună și în vremea lui Alexandru cel Bun. La Kant nu e vorba de înfrîngerea spațiului și a timpului, de răsturnarea acestora după voința subiectului. De aceea „întîmplările" sînt conduse după preceptele lui Schopenhauer, care nu face nici o deosebire între vis și realitate. Pentru autorul *Lumii ca voință și reprezentare* viața e vis. Așa că

Dionis are toate porțile deschise spre univers și nu-i rămîne decît să afle misterul prin care s-ar putea desprinde din contemporaneitate: „Nu există nici timp nici spațiu, — ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sînt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni și asirieni, atuncea, în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am puté trăi aievea în trecut și am puté locui lumea stelelor și a soarelui“ [...] „Dacă lumea este vis — de ce n-am puté să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi! Nu e adevărat că există un trecut — consecutivitatea e în cugetarea noastră — cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, există și lucrează simultan. Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Bătrîn sau a lui Alexandru cel Bun — este oare absolut imposibil?“ Nu, nu este imposibil și Dionis găsește în astrologie și metempsihoză mijloace sigure întru realizarea unei asemenea dorințî. Coborîndu-se în adîncurile sufletului, el ia înfățișarea unui oarecare călugăr de pe la 1400. Acum începe aventura fabuloasă. Călugărul Dan se trezește pe o pajiște înmiresmată cu o carte de astrologie în mînă și are amintiri vagi despre o altă existență a sa, în alt timp, sub chipul mirean al copistului Dan. Prin urmare, dincolo de ambiguitatea

romantică a planurilor în care se desfășoară acțiunea, ambiguitate păstrată magistral pînă la sfîrșit, încît lectorul cu greu poate desprinde visul de realitate, se sugerează mai ales ideea întrupării sufletului veșnic în diverse imagini umane, din diverse timpuri. Ideea aceasta, detectabilă și în alte bucăți, și teoretizată în dialogul filozofic *Archaeus* (probabil un preambul la *Avatarii faraonului Tlà),* ne relevă unul din modurile în care își punea tînărul poet problema eternității.

Călugărul Dan este învățăcelul meșterului Ruben, adept al metempsihozei și deținător al celor mai teribile secrete. El îi arată lui Dan ce e trecător și ce e veșnic și, ca un alt Mefisto, îi sugerează dorința fatală de a dobîndi puterea lui Dumnezeu. Trecînd la practică, îl învață cîteva formule magice cu ajutorul cărora poate cîștiga aievea eternitatea și atotputernicia. Asistăm astfel la o dedublare a individualității, într-o accepțiune filozofică și morală extrem de elevată. Nu e vorba de o simplă metempsihoză, desprinderea lui Dionis de propria-i umbră soldîndu-se cu înveșnicirea sa. Umbra își pierde treptat caracterul peren, devine muritoare de rînd, iar eroul dobîndește forța acesteia, simțindu-se nu doar mai ușor, dar și eliberat sufletește. Toată „regia" de pînă acum, dezvoltată prin utilizarea unor elemente eterogene extrase rînd pe rînd din Kant, Schopenhauer, Chamisso, Goethe, metempsihoză, astrologie etc. — își manifestă din plin

rezultatele, conturînd luminos ideea de bază a nuvelei: saturația de cotidian și aspirația, împlinită, spre grandios, odată cu purificarea morală. Pierzîndu-și umbra, Dionis nu-și pierde conștiința și nu devine nostalgic ca Peter Schlemihl al lui Chamisso, ci se simte emancipat de toate chinurile vieții zilnice. Iată de altfel ce-i spune el conturului trecător, omului pe care îl cunoaște din proprie experiență, înainte de a porni pe aripile visului cosmic: „te îndemn [...] a scrie memoriul vieții tale, ca să-l găsesc, cînd voi reveni pe pămînt, și să-l recetesc: Tu ai o judecată rece și vei ști să-mi descrii toată natura vizionară și înșelătoare a lucrurilor lumești, de la floarea ce cu naivitate minte prin haina ei strălucită că e ferice înlăuntrul gingașelor sale organe, pînă la omul, ce acoperă cu vorbe mari, cu o ipocrizie vecinică, care ține cît istoria omenirei, acel sîmbure negru și rău, care-i rădăcina adevărată a vieții și a faptelor sale — egoismul său. Vei vedé cum ne se minte în școală, în biserică, în sfat, că intrăm într-o lume de dreptate, de iubire, de sfințenie, pentru a vedé cînd murim, c-a fost o lume de nedreptate, de ură". Ideile acestea, grefate pe o canava schopenhaueriană, se repetă, într-o formă și mai amară, cînd Dionis reduce pămîntul la dimensiunile unui mărgăritar și „se miră cum de nu plesnește de mulțimea urei ce cuprindea". Gîndurile nebuloase, impulsionate de nimicnicia și mizeria vieții terestre dispar însă ca prin farmec, atunci cînd

eroul, luînd-o pe Maria, de asemenea eterică, se transportă în lună. „Călătoria lor nu fuse decît o sărutare lungă". Visul romantic atinge acum limitele cele mai fanteziste. Pămîntul e aninat în salba iubitei, eroii sînt slujiți de îngeri, toate dorințele se împlinesc numai la înfiriparea gîndului, iar natura selenară e cu adevărat paradisiacă. Abundă lacurile și mai ales florile puternic mirositoare care aureolează, senzorial, o iubire angelică: „Insulele se înălțau cu scorburi de tămîie și cu prund de umbră. Dumbrăvile lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adînceşte în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înflorirei lor bogate, pe care vîntul îl grămădește în troiene, flori cîntau în aer cu frunze îngreuiate de gîndaci ca pietre scumpe și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușiți cîntau ca orologii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe-o insulă, pînă la malul opus, un pod de pînză diamantică, ce steclește vioriu și transparent, încît a lunelor raze pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu miile lui de unde. Cu corpul nalt, mlădiet, albă ca argintul noaptea, trece Maria, peste acel pod împletindu-și părul, a cărui aur se strecură prin mînuțele-i de ceară. Prin hainele-i argintoase îi transpar membrele ușoare; picioarele-i de omăt abia atingeau podul... Sau adesea, așezați într-o luntre de cedru, coborau

pe ascultătoarele valuri ale fluviului. El își răzima fruntea încununată cu flori albastre de genunchiul ei, iar pe umărul ei cînta o pasăre măiastră". „Înainte de a dormi ea își împreună mîinile și, pe cînd stelele albe sunau în aeriene coarde rugăciunea universului, buzele ei murmura zîmbind, apoi capul ei palid de suflarea îndulcită a nopții cădea pe perine". „Visau amîndoi același vis. Ceruri de oglinzi, plutind cu înălțatele aripi albe și cu brîie de curcubeu, portale nalte, galerii de-o marmură ca ceara, straturi de stele albastre și plafonduri argintoase..." Totul se năruie însă, cînd îmbătat de puterea-i fără seamănă și crezîndu-se a fi demiurgul, Dionis își atrage expulzarea din înălțimi. Mărgăritarul ia din nou forma pămîntului, demonul e iarăși copist, iar Maria, fiica spătarului Mesteacăn, îngerul din ceruri, e doar frumoasa blondă din vecini. Nuvela are totuși o încheiere fericită, Dionis căsătorindu-se cu Maria. După aspirații spre sublimul selenar, asistăm la o temperare a elementului vulcanic, la o „umanizare" a temerității.

Dionis ni se înfățișează ca tipul eroului romantic eminescian în cel mai deplin sens al cuvîntului. Privind viața de la mare altitudine, el are alura acelui cugetător care, aspirînd la armonia mitică, apelează la științele oculte și dobîndește astfel o forță cu adevărat titanică. De aici zborul în univers, într-o lume mirifică. Maria e idealul său de iubire, e feminitatea sublimată într-o ființă serafică, în stare să înțeleagă tumultul unui demon.

Evaziunea stă și în centrul nuvelei *Avatarii faraonului Tlà*. Dar în sensul migrațiunii în timp a archaeului, a reîncarnării sufletului veșnic în diverse chipuri umane. Narațiunea (care în pofida faptului că e incompletă — lipsesc pagini întregi și nu e nici măcar terminată — ne apare, în multe privințe, drept cea mai „literară" proză eminesciană) narațiunea are și de astă dată un punct de plecare filozofic, ea fiind o demonstrație privind caracterul trecător al existenței omenești, sau, cum spune autorul, eternitatea în „pieire și renaștere". Ideea e convertită epic prin reîncarnările în viitor ale faraonului Tlà. Prin urmare, deși avem de a face cu un conținut filozofic, deși viziunile eroului prilejuiesc reconstruiri panoramice din istoria societății — sîntem proectați, în ultimă instanță, într-un domeniu al fantasticului subtil. Trecem peste considerațiile pe care ar trebui să le emitem despre felul cum își pune scriitorul problema eternității. Ignorăm, de fapt, pesimismul său și ne oprim doar la metempsihozele „concrete" ale faraonului. Prima încarnare a arhetipului, sălășluind la un moment dat într-un străvechi rege din Egipt, se înfăptuiește sub chipul lui Baltazar, un cerșetor din Sevilla. După un vis bizar, cînd are senzația transformării sale rapide în pasăre, vagabondul se trezește cu convingerea că e bogatul marchiz Bilbao. Intră în posesia averii acestuia, se comportă magnanim cu presupusa și săraca sa lo-

godnică (îi cedează jumătate din avere, eliberîndu-o totodată de cuvîntul dat prin constrîngere), îl străpunge pe adevăratul Bilbao și se pregătește pentru o viață de plăceri. Are munți de argint, de aur și de nestemate cu care poate cumpăra mărire și amor. Experiențele erotice îi prilejuiesc însă convingerea că iubirea adevărată nu poate fi dobîndită pe o asemenea cale. (Recunoaștem aici năzuința romantică spre o iubire imaterială).

Ultima reîncarnare a sufletului veșnic al faraonului îl aduce în scenă pe tînărul Angelo, un demon molatec, de o răceală de bronz. Nu poate iubi, deși dorește o dragoste cumplită, în stare să-i devasteze, să-i pulverizeze ființa. Doctorul Lys îl duce la „Amicii întunericului", unde, datorită frumoasei androgine Cezara — sau Cezar — reușește să se îndrăgostească nebunește de Lilla, un înger blond. O dată epuizat „amorul păstoresc", Angelo devine iarăși apatic, mai cu seamă că năzuiește spre Cezara. Aceasta îl avertizează: „Sunt demonul amorului, [...] sunt un drac, s-o știi, s-o știi... Mă prind de tine ca iedera de stejar, pînă ce corpul tău se va usca în îmbrățișările mele, cum stejarul se usucă supt de rădăcinile iederei. Te nimicesc, voi să-ți beau sufletul, să te sorb ca pe o picătură de rouă în inima mea însetată... îngere! Ea-l înlănțui cu brațele și cu picioarele... îl strîngea tare la piept, ca și cînd ar fi voit să-l sfarme..." [...] „Sîngele lor fierbea ca mustul îngropat în pămînt... li se părea ca-ar fi

țîșnit prin pori și dacă ea și el ar fi avut rane la pieptul lor... desigur că în acest moment de viață concentrată sîngele lor ar fi comunicat reciproc ș-ar fi concrescut organismele lor ca doi trunchi de copaci". Angelo nu poate rezista, și îngrozit de perspectiva unei iubiri casnice („Eu, îi spune Cezara, nu te înșel, ți-o spun dinainte: eu voi usca viața ta de m-alegi pe mine... eu te voi omorî... dar nu-ți voi coase halat nici ți-oi împleti pungi de tutun... [...] nu ți-oi face copii...") se năpustește în mrejele amorului fulgurant.

Împlinirea sentimentului erotic e privită aici din perspectiva năzuinței spre absolut, dar poartă în același timp și tenta repulsiei schopenhaueriene pentru femeia telurică, menită a reproduce doar speța. Oricum, Angelo și mai ales Cezara, „diavolul" amorului, plin de agresivitate, nu lipsit de decență, suavitate și sentimentalism, sînt caractere vulcanice, asemănătoare în multe privințe cu Dionis și Maria. Sînt eroi romantici, turnați în tiparele specifice ale demonismului eminescian.

Totuși „adevărata" plenitudine a iubirii o găsim în *Cezara*, unde se propune soluția panteistă. Neliniștile, dorințele, frămîntările chinuitoare își află sfîrșitul într-o iubire, pămînteană, e adevărat, — absorbită, topită, însă într-o natură generoasă care nu e numai cadru luxuriant, ci în egală măsură, generatorul miraculos al vieții și mormîntul ideal al îndrăgostiților.

Călugărul Ieronim este eroul eminescian așa cum îl știm, imaginea plăsmuită dintr-un amalgam cuceritor de vis, aspirație eterică și rațiune tăioasă. În mănăstire e un profanator, dar în oraș rezistă atacurilor insistente ale contesei Cezara, cotropită fulgerător de marea dragoste a vieții. Demonul, rezervat ca întotdeauna (poza romantică) o respinge, argumentînd că ar vrea s-o poată iubi „ca pe-o stea din cer". Îi repugnă organic „aceleași suspine ordinare, aceleași doruri... ordinare". Pînă la urmă, Ieronim, alias Hyperion, se prăbușește ca și Angelo într-o iubire nimicitoare. Demonismul său nu mai acționează în sensul neutralizării instinctului și voluptății, ci în acela al unei combustii perpetuie. Zilele pe care le petrec cei doi în insula lui Euthanasius (descrierea acesteia reprezintă o pagină rarisimă a viziunii paradisiace) le prilejuiesc momentele cele mai „rotunde" ale vieții. Într-un fragment intitulat de editori *Moartea Cezarei*, îndrăgostiții pier în valurile mării. Comuniunea dintre om și natură apare în sensul cel mai propriu.

Ca și în *Avatarii faraonului Tlà* — unde, dincolo de tribulațiile eroului reîncarnat de mai multe ori, se reține ca definitorii pentru arta complexă a scriitorului, cugetările amare asupra societății contemporane, formulate, evident, indirect și profunzimea meditației privind existența umană — tot așa, în *Cezara*, e greșit a se vedea doar o idilă care ar reedita, mai mult sau mai puțin fidel, destinul lui

Tristan și al Izoldei. Prin pustnicul Euthanasius, Eminescu își expune părerile sociologice, filozofice despre stat și progres uman, despre viață și moarte. În concepția aceluia care a părăsit oamenii și s-a retras într-o insulă feerică, statul ar trebui să fie o instituție naturală. Cît privește moartea, prin destinul său, Euthanasius ne avertizează că nu e altceva decît o reîntoarcere firească în natură. Toate aceste teorii concură la ilustrarea ideii de solitudine caracteristică romantismului, la sublinierea setei de puritate, de emancipare dintr-o lume dominată de egoism.

Eminescu își menține concepția demonică despre eroi și atunci cînd ancorează în domeniul fantasticului popular. *Făt-Frumos din lacrimă*, bunăoară, este mai puțin un basm, și mai mult o prelucrare romantică a speciei noastre tradiționale cu Ilene și Feți-Frumoși. Peisajul e intens colorat. Viziunile lui Făt-Frumos sînt și ele caracteristice unei minți înfierbîntate. De aceea, în locul scenelor cu balauri prăpăstioși, citim descrierea unei cavalcade nocturne a scheletelor. Întreaga narațiune poartă pecetea deosebitei fantezii poetice a scriitorului. Basmul începe cu „În vremea veche, pe cînd oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decît în germenii viitorului . . .“ Mantaua lui Făt-Frumos e „țesută din raze de lună“ iar boierii pe care îi întîlnește el în palatul împăratului potrivnic „erau frumoși ca zilele tinereții și voioși ca horele“. Căutînd să scape de mînia Gena-

rului, eroul încalecă un cal ce sbura „asemenea unui demon urmărit de un blestem prin negura nopții“ etc.

O ultimă înfățișare a demonului întîlnim în romanul *Geniu pustiu*. E demonul patriot, demonul care, negăsindu-și alinarea în iubire, își investește toată energia în acțiuni pozitive, în lupta pentru îndeplinirea năzuințelor de libertate a poporului. Bineînțeles, el este tot o stană de piatră. Toma Nour: „Era frumos — de-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru strălucit, ce cădea pe niște umeri compacți și bine-făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete erau de-o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un satan...“ Neconsolat în dragoste, dezamăgit de moleșeala unui tineret căzut în plasa plăcerilor pasagere, revoltat împotriva tiraniei, cosmopolit sincer — Toma Nour este un inadaptabil romantic, care, din rațiuni civice, se avîntă cu toată ființa în lupta patriotică, înfrîngîndu-și astfel însingurarea și ducînd totodată mai departe mesajul generației pașoptiste. Ioan, cel de al doilea demon al romanului, are atribute asemănătoare. Amîndoi sînt priviți cu afecțiune. Amîndoi sunt aureolați de o lumină stranie, ce le împrumută „structura“ unor figuri legendare.

Adăugînd că Eminescu a scris și cîteva bucăți în genul fantasticului hoffmannian ori poesc *(Iconostas și fragmentarium, Fragment,* ultima cu adevărat macabră) iar altele inspirate din realitatea autohtonă *(Aur, mărire și amor, La curtea cuconului Vasile Creangă, Visul unei nopți de iarnă, Părintele Ermolachie Chisăliță)* în care observațiile moral-sociale se ordonează în tiparele cunoscutelor fiziologii, nu lipsite însă de unele note pamfletare specifice gazetarului, sau, în altă direcție, de umorul popular atît de obișnuit la Creangă și Slavici — avem, în mare, imaginea prozei sale.

În succinctele noastre comentarii am încercat să atragem atenția asupra caracterului romantic al prozei eminesciene, asupra faptului că autorul *Luceafărului* deschide două drumuri în proza românească: cel filozofic și cel fantastic. Uneori direcțiile apar oarecum izolat. În majoritatea cazurilor însă, ele se întrepătrund. Așa în *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlà,* unde elevația ideilor și fantezia prodigioasă reprezintă pîrghiile unor mari ansambluri romantice. Eroii sînt în genere firi meditative, cărora le repugnă pozitivismul îngust. Ei își consumă tumultul demonic în cucerirea universului, în amoruri ideale sau în acțiuni patriotice. Peisajul paradisiac este mai întotdeauna cadrul în care își afirmă puritatea spirituală

Toma Nour și Ioan, Dionis și Maria, Ieronim și Cezara.

Romantismul lui Vasile Alecsandri e romanțios și de împrumut. Romantismul lui Mihai Eminescu e ideatic și congenital.

ALEXANDRU MACEDONSKI

Cînd vine vorba despre Macedonski, toată lumea crede că deține o informație exhaustivă și, ca atare, nu ezită să dea sentințe: Macedonski e acela care a compus epigrama, deci opera lui... Așa s-au prezentat lucrurile în trecut, de la 1883 încoace, nu mult diferit se prezintă ele și astăzi. Situația este unică în literatura română, dar, orice s-ar spune, nu chiar paradoxală. În fond, Macedonski plătește, și după moarte, greșeli foarte grave. Cititorii, puși în cunoștință de cauză mai mult după ureche, nu vor să-i ierte delicatului poet al rozelor unele dintre indelicatețile sale. Cititorii, o dovedesc mereu, îi iubesc prea mult pe Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Coșbuc, Goga (să-i amitim numai pe aceștia) ca să nu se lapede de Macedonski, chiar dacă uneori simt nevoia să strige: „Veniți: privighetoarea cîntă, și liliacul e-nflorit", sau să-și spună în șoaptă „Am să mă călătoresc... / Sînt furat ca de ispite"; „E vremea rozelor ce mor, / Mor în grădini și mor și-n mine". Cititorii țin la Alecsandri ca la primul mare poet român; în Eminescu, ei recunosc spiritualitatea românească, iar în Caragiale — șfichiuitorul umor

românesc; Coșbuc va reprezenta întotdeauna luminosul sat românesc, iar Goga pe cel înnegurat. Cei ce freamătă cînd citesc *Scrisoarea a III-a*, sau cînd deapănă „cîntarea pătimirii noastre" văd în Eminescu și Goga adevărați idoli — și nu acceptă ca aceștia să fie ofensați. De aceea nu-l pot ierta pe Macedonski. Și să nu ne facem iluzii: nu-l vor ierta încă mulți, foarte mulți ani de aici înainte.

Firește, este inadmisibil transferul de apreciere de la om la operă. Totuși, ori de cîte ori se scrie despre Macedonski, se simte parcă nevoia de a explica destinul operei prin referiri la caracterul scriitorului. Purtat de idealuri cele mai adesea „nerealiste", Alexandru Macedonski a intreprins ceea ce cu greu poate intreprinde un singur om pentru a deveni profund impopular. Dornic de succese spectaculoase, el și-a jignit colegii de breslă („întîmplător", aceștia erau în majoritate, scriitorii fundamentali ai literaturii române); vrînd să se impună ca politician cu idei, a susținut furibunde campanii de presă, din care, datorită endemicei sale lipse de perspicacitate, a ieșit înfrînt și iremediabil compromis; crezînd că e menită să primenească anchilozata literatură română din ... perioada ei de aur, s-a instaurat șef de școală și a promovat, cu fenomenală largheță, condeie cu totul debile. Asemenea atitudini, și încă atîtea altele de o factură apropiată, nu aveau desigur darul să netezească drumul spre o poziție fruntașă, cum se cuvenea a fi aceea a unui descendent al ...

casei lituaniene. Orice supralicitare a scriitorului s-a răzbunat crîncen. Îndeosebi afacerea epigramei l-a urmărit de-a lungul întregii vieţi, şi, cum se poate constata, îl mai urmăreşte şi astăzi.

Macedonski a avut şi destui amici, care, din entuziasm sau obligaţie, l-au învăluit într-un compact strat de tămîie. Poetul nici nu aştepta altă răsplată şi, desigur, era foarte mulţumit cînd „efebii" săi vădeau, mai mult sau mai puţin constant, ataşament zgomotos. Cum era firesc să se întîmple, elogiile ciracilor nu-şi atingeau însă ţinta şi invitau la o şi mai violentă contestare a maestrului. Fapt interesant: Macedonski n-a fost niciodată copleşit de situaţiile penibile în care intra cu bună ştiinţă sau în care era aruncat de alţii. Nereceptiv la ridicol, fiind mereu în contratimp cu opinia publică, poetul îşi urma drumul spre împlinirea menirii sale artistice. Credea cu toată sinceritatea că e lovit din invidie, şi îndura viaţa, care nu l-a menajat, ca pe un predestinat „calvar de foc". Macedonski putea să apară oricui arogant, egolatru, recriminatoriu. În sinea sa era convins că e rănit pe nedrept, că îndură vicisitudinile cotidianului teluric aşa cum le-au îndurat, la rîndul lor, toate nefericitele genii ale lumii: „Iau pe Shakespeare — zicea el —: Cine l-a stimat cît a trăit? Trec la Chatterton: s-a omorît de disperare. Gilbert, sfîrşeşte în spital. Bolintineanu la Pantelimon. Dryden, în mizerie; Malfilître; Vaugelas, îşi lasă corpul prin testament chirurgilor pentru ca dînşii

să-i plătească datoriile; Tasso, Dante, Omer, mari geniuri, cînd sînt persecutați, cînd nu sînt închiși, rătăcitori sau exilați, sunt fără pîine". Considerîndu-se poet de valoarea unui Shakespeare, Dante sau Homer, Macedonski avea explicația destinului său dramatic. În mare o avem și noi. Cu mențiunea că în timp ce el nutrea credința că mizeriile sociale, economice, literare etc. își au sorgintea în contrastul dintre geniu și mediul amorf, noi sîntem în măsură să observăm că ele se revendicau de la un crîncen egotism. Văicărelile interminabile, care i-au populat din păcate nu doar conversațiile și articolele ci și poezia, proza și chiar dramaturgia, sînt în fapt consecințele „spectaculoase" ale unei păreri exagerate despre sine, și nici pe departe tribulațiile unui poet damnat. De altfel plîngerile sale și, totodată, ieșirile „polemice" țînteau uneori, destul de vizibil, scopuri practice: „Este o rușine ca literații noștri fruntași să fie lipsiți de traiul zilnic sau să se osîndească la funcționarism. Partea feminină a societății noastre ar trebui să-și deschidă casele poeților, scriitorilor. În Paris, un poet e plătit cu cinci sute de lei și o mie de lei pe seară, și e cu osebire măgulit de stăpîna casei și de ai ei numai ca să consimtă să-și spună versurile". Cîtă deosebire între capitala mondială a literelor, văzută aici ca un fel de Parnas modern, și Bucureștii săi, unde, pentru a-și asigura reușita șezătorilor, pentru a realiza atmosfera *Nopții*

de mai își cumpăra singur parfumul pe care îl pulveriza din culise.

Dacă încercăm să judecăm fără părtinire, dacă vrem să „intuim" mobilurile unei vieți consumate, cînd la modul tragic, cînl la cel grotesc, — atunci putem spune că nemulțumirile, întodeauna exagerate, ale lui Macedonski s-au datorat unor pretenții nesatisfăcute. El cerea, imperial, ca societatea să-i cadă la picioare. Cînd s-a convins că solicitările-i zgomotoase rămîn fără rezultat, și-a compus masca persecutatului, cum și-au compus-o de alminteri toți ai săi. Bineînțeles, convingerea că e nedreptățit, nu l-a împiedicat, niciodată, să-și ceară marile și „cuvenitele-i" drepturi. Și le-a cerut pînă la apusul vieții, și nu le-a avut niciodată. De aici factura sa insolită, de aici caracterul său donquijotesc.

Ajunși la acest punct, vom afirma, cu tot riscul de a simplifica lucrurile că, în fond, nici n-are rost să stabilim de ce Macedonski a avut o asemenea dominantă și nu alta, și, cu atît mai puțin, să ne erijăm în judecători și să vedem cîtă vină a avut poetul atunci cînd i-a atacat pe Eminescu sau pe Caragiale. Ceea ce poate interesa istoria literară, într-o anume măsură, este doar faptul că Macedonski a fost *un veleitar incorigibil.* În cultura noastră el e acela care a retrăit la modul cel mai propriu destinul cavalerului de la Mancha. Macedonski a avut o uriașă capacitate de iluzionare și

aceasta a fost pentru el însăși viața. N-a văzut, sau n-a vrut să vadă, că se bate cu morile de vînt. Ieșea înfrînt din bătălii himerice și se angaja de îndată într-altele. A avut ca nimeni altul voluptatea gratuitului suprem — dacă putem face o asemenea asociație de termeni, forța de a bate la porți magnifice, ce se dovedeau, odată și încă odată, uși ale unor case obișnuite. Cînd te gîndești că toate aceste aspirații se grefau cu emoționantă sinceritate pe crezul unei mari arte, pe care, în unele puncte ale operei sale a și înfăptuit-o, atunci e cu neputință să nu conchizi că Macedonski a avut o personalitate cuceritoare. Desigur la un atare aspect se gîndea Lovinescu cînd spunea că „Destinele lui Macedonski nu stau [...] numai în opera sa, ci și în împrejurări exterioare; de va găsi un istoriograf nu numai inițiat și pios ci și un artist în stare să fixeze sub o formă definitivă viziunea unei halucinații atît de măreție, el se va ridica la o înălțime ce va depăși cu mult valoarea secundară a unei opere întrecute de pe acum de noile generații poetice".

Că omul a dăunat sau nu operei — aceasta nu mai interesează. De aceea toți marii noștri critici, deși debutează cu referiri la caracterul și conduita scriitorului, caută, în ultimă instanță, explicația destinului nefericit al poeziei sale într-un plan literar, în modul organic de mișcare a literelor. Ibrăileanu, de

pildă, e de părere că lirica macedonskiană nu putea fi receptată într-un timp care era al lui Eminescu: „Acei care nu au găsit în poezia lui expresia sufletului lor, era natural să nu vibreze la această poezie. Şi aceştia au fost enorma mulţime a intelectualilor de după 1880. Au fost cei născuţi, «eminesciani» şi deveniţi mai eminesciani prin împrejurările morale şi sociale de atunci". „Mai tîrziu a venit epoca ţărănisto-naţionalistă: Coşbuc, Goga, etc. Nici atunci Macedonski nu putea fi omul vremii". Scrutînd lucrurile numai din punctul de vedere al operei, Lovinescu explică impopularitatea lui Macedonski prin pauperitatea universului sensibil şi filozofic al poeziei sale: „Macedonski reprezintă cazul rar al unui poet liric ce n-a cîntat amorul şi n-a cunoscut aproape nici un fel de pasiune. A trăit fără extaze şi fără nedumeriri, neatins nici de misticism, nici de tragedia problemei ultime. Ignorînd femeia, pe Dumnezeu, moartea, şi, cu mici excepţii, natura însăşi, poezia lui Macedonski ignorează temele fundamentale ale unei adevărate poezii şi e lipsită de filoanele de largă inspiraţie ce alimentează nu numai lirismul ci şi simpla emotivitate a unui singur om. Privată de agentul fecund al emoţiei în faţa problemelor vieţii şi ale morţii, poezia lui Macedonski trebuia să se scoboare la modulaţii minore; emoţia e înlocuită prin sensaţia instabilă; poezia e redusă la un fel de impresionism de o incontestabilă valoare artistică faţă de epocă, dar de o mediocră valoare poetică". Deşi

vizează sfere diferite, opiniile acestea se completează și alcătuiesc o apreciere nu lipsită de judicioazitate. Într-adevăr, era aproape nefiresc ca o poezie „simbolisto-instrumentalistă" să fie însușită într-o vreme cînd Eminescu se impusese ca un mare poet romantic, cînd numele lui Eminescu era sinonim cu acela al poeziei. Victoria *Nopții de februarie* asupra *Luceafărului* ar fi echivalat cu detronarea muzicii beethoveniene de către dodecafonism. S-a întîmplat apoi ca poezia noastră, care în mod firesc trebuia să-și înscrie evoluția prin Macedonski, să-l ocolească pe acesta, să-l ignore, și să ajungă la Bacovia sau Ion Barbu, după ce a zăbovit, sub forma unui moment atotputernic, la Coșbuc și Goga. Dar, oricît ar fi de plauzibilă această explicație, în ceea ce privește ecoul redus al lui Macedonski în literatura română, — ea nu este valabilă, totuși, decît pentru o epocă revolută. Astăzi, creatorul rondelurilor nu procură satisfacțiile spirituale pe care le încercăm la lectura unui poem cum e *Melancolie*. Astăzi, Macedonski stă poate mai mult decît oricînd în umbra lui Eminescu. De ce? Vrînd, nevrînd trebuie să fim de acord cu Lovinescu (care accepta doar *Noaptea de decembrie*, *Noaptea de mai* și *Stepa)* și să conchidem că ceea ce limitează circulația lui Macedonski este modicitatea fondului umano-filosofic al liricii sale: „Dacă unui poet adevărat îi cerem o emoție, iar unui mare poet îi cerem și un suflet organic, o concepție și o atitudine hotărîtă, într-un cuvînt o «filozofie», Ma-

cedonski n-a fost, cu siguranță, un mare poet și s-ar ridica chiar îndoieli și asupra calității lui poetice privită numai în esența ei. O operă poetică e o cristalizare sufletească în jurul unei axe stabile: pe axa unui pesimism fundamental se grupează întreaga poezie a lui Eminescu, considerată sub toate aspectele ei, în poezia de dragoste sau filozofică, în satire ca și în poeziile inspirate de natură; în jurul unui erotism idilic și optimist se poate grupa întreaga poezie a lui Coșbuc. Îndărătul operei lui Macedonski nu găsim o unitate fecundă, un sentiment generator sau numai un simplu focar radiator: poezia lui nu e cristalizată și organică și o simți mobilă și inconsistentă. Optimist și plin de elan spre pacea sublimă a naturii în cea mai frumoasă creație a lui *(Noapte de mai)*, el devine mărunt pesimist, mărunt nemulțumit și amar în cele mai multe încercări versificate". Probabil că judecata lui Lovinescu e prea drastică. Nici într-un caz însă nu ni se pare minimalizatoare, pentru simplul motiv că aprecierile asupra spiritualității limitate a poezei în chestiune sînt de ordinul evidenței. În afara poemelor semnalate de Lovinescu, la care se cuvin adăugate *Noaptea de noiembrie* și mai toate rondelurile, poetul a dat la lumină compuneri unde tonul îngust clamoros, invectiva și recriminarea sînt prea evidente ca să intereseze peste timp. Desigur, poezia a dobîndit în felul acesta un timbru specific, mai mult, s-a convertit într-o adevărată biografie morală, dar numai

atît.... Deducem de aici că emirul-poet ar fi lipsit de însemnătate? Nu, categoric nu! Dacă Macedonski ar fi pentru noi doar autorul celor trei *Nopți*, capodopere în cea mai strînsă accepțiune a cuvîntului, și tot ar trebui să spunem că e un poet de prim rang. „Descendentul" casei Biberstein-Rogola ne-a lăsat însă mult mai mult. Ne-a lăsat crezul nestrămutat, aproape religios, în virtuțile artei, ne-a lăsat credința în frumos. Cînd Macedonski, de pe acum clasic, își va fi ocupat locul pe care îl merită în matca liniștită a istoriei literare, puțini își vor mai aminti de ciudățeniile omului, după cum, nimeni, desigur, nu va mai fi impresianat de „lamentația-tenace" gen: „Am fost paria-n mijlocul țării mele. M-am luptat / Corp la corp cu traiul zilnic și cu soarta ne-mpăcată / Subt a căreia sandală inima-mi însîngerată / Chiar și astăzi e strivită, fără-nvins a mă fi dat". Va trebui să se admită însă că acela care a crezut o viață întreagă în artă, care apela la artă ca la un suprem catharsis, a fost un scriitor „născut", de mare originalitate. Rezumînd, am zice că Alexandru Macedonski străjuiește cu autoritate începuturile poeziei noastre moderne nu atît prin opera sa (în care, repetăm, sînt încrustate safire veritabile), cît prin ceea ce a făcut el pentru lirismul românesc, pentru literatura română în general. Precum se știe, poetului îi plăcea să creadă că e întemeietorul simbolismului autohton. Pledînd pentru versul „simphonic" sau „proteic" credea că a introdus în poezia dintre

Dunăre și Carpați ultima expresie a liricii universale. În fapt, poezia sa, structural romantică, a parvenit la așa zisul simbolism printr-un parnasianism pe care mai mult l-a intuit ca un atribut al artei rafinate, decît l-a importat din Apus. Teoriile lui — unde e vizibilă neaderența la „filozofare", dar și lipsa unei informații autorizate — se reduc la cîteva observații de bun simț, cînd nu sînt simple aserțiuni ale unui modern ce se vrea cu orice preț... modernist: „Poezia, artele, precum și prețuirea lor, depind exclusiv de acuitatea simțuală, căci numai ea este creatoare în domeniul intelectual și opera va fi, ce va fi simțul ce i-a dat naștere. Cugetarea însăși nu este, nu ființează decît fiindcă avem posibilitatea de a percepe lumea externă, de a defini valoarea, forma și natura obiectelor prin diversitatea de senzațiuni pe care ni le transmit și de a stabili raporturi de diferențiere cu dînsele". „Rolul de căpetenie în poezia modernă, îl are poezia simbolistă complicată de instrumentalism". „Simbolismul, în grecește sumbolom, altfel zis *senin*, este numele modului de a se exprima prin *imagini* spre a da naștere, cu ajutorul lor, ideii". „Instrumentalismul nu este iar decît un *simbolism*, cu deosebire că *sunetele* joacă în instrumentalism rolul imaginilor". „Poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagine, aceste două principale sorginți ale ideii". Oricît de naive ni s-ar înfățișa aceste „contribuții", sîntem obligați să recunoaștem totuși că ele sînt contemporane cu triumful

parnasianismului și simbolismului în poezia universală, și, mai ales, că traduc nu atît platforma estetică a unui neofit, cît aceea a unui artist preocupat în mare măsură de mijloacele scrisului. Macedonski ar fi fost un modern chiar dacă nu i-ar fi cunoscut la sursă pe Baudelarie, Maeterlinck, Mallarmé, Joséphin Peladan, Moréas — poeți pe care el îi consideră părinți ai simbolismului. Ar fi fost, întrucît ceea ce prezida compunerea poemelor sale era un tiranic cult al expresiei. Căutarea formei alese — cerută și de Maiorescu, dar la modul, să zicem așa, german, aceasta însemnînd în primul rînd limpiditate a gîndirii și a stilului — lua la Macedonski accepțiunea franțuzească a rafinamentului estetic. El ajunsese la concluzia că versul, cuvîntul pot fi, în sine, superioare valori artistice. Fiecare poezie a sa poartă pecetea unei îndelungate cizelări, conduse de o ureche atentă la magia verbală, dar mai ales de un ochi extrem de pătrunzător. S-ar spune că poetul nu și-a *trăit* poeziile ci le-*a scris*. Versurile sale reprezintă jocul superior al unui estet, mai precis al unui pictor care discerne forme, culori și strălucîri independente. Este, deci, mult artificiu în lirismul lui. Dar și o prestigioasă artă a cuvîntului, un exemplu de prelucrare a materialului verbal. Fără îndoială, de aceea poezia sa abundă în nestemate, în aur și argint. Și, prelungind acum observația într-un sector teoretic, tocmai de aceea întîlnim la Macedonski o mare exigență

în privința prozodiei, o vizibilă predilecție pentru formele fixe, un refuz al licențelor poetice, în fine, concepția generală potrivit căreia poezia este, înainte de toate, un pretext subtil de virtuozitate stilistică. Acesta e parnasianismul lui Macedonski. Cît privește simbolismul său, el se reduce la cîteva motive și metode mai puțin endemice.

Ne-am oprit asupra poeziei (fără să fi avut nici un moment pretenția de a o fi caracterizat) numai în măsura în care ne-a oferit posibilitatea de a pătrunde cît de cît în laboratorul intim al poetului. Cum oricine poate constata, ceea ce-l caracterizează pe Macedonski, dincolo de atitudinea sa romantico-mesianică à la Byron sau Musset, este parnasianismul de ordin, în primul rînd... formal. Trăsătura aceasta o întîlnim și în dramaturgia (din care timpul cu greu mai semnează, poate, numai unele pasaje din *Saul* și *Moartea lui Dante)* dar, cu precădere, în proza sa, rămasă aproape necunoscută. În acest ultim compartiment, Macedonski ne apare în postura aceluiași poet care, neavînd harul fabulației, apelează la virtuțile lui fundamentale: evocarea vizuală și magia verbală. Compune, prin urmare, tablouri fastuoase, utilizează cuvintele rare, cu o sonoritate inedită (de aici abuzul de neologisme), descrie lucrurile și obiectele prețioase, în fine, se comportă ca un poet plastic și evocator, transformîndu-se, prin

forța împrejurărilor, într-un prozator estet. „Epica" lui este tot un act de virtuozitate, poate chiar mai frapant decît cel etalat în poezie, unde *Noaptea de decembrie,* capodopera genului, depozitarul suprem al profuziunii de străluciri, are un valoros subtext moral-filozofic. În nici o piesă așa zisă narativă nu găsim un fond atît de adînc. Pretutindeni te întîmpină însă excelente descripții, care, uneori, nu sînt lipsite de fericite intuiții psihologice. Prin proza sa, Macedonski ridică descrierea, procedeu utilizat cu parcimonie de înaintașii săi, la rangul de artă de sine stătătoare. Pentru el, peisajul nu mai e cadru, ci suprem obiect estetic. La fel natura moartă. Chiar omul e portretizat oarecum în sine, e transformat în efigie. Dacă pe lîngă aceste preliminare considerații menționăm și faptul că predilecția sa pentru parnasianism a fost împinsă pînă la preluarea unor atribute specifice curentului, precum evocarea civilizațiilor trecute și a naturilor exotice — avem chipul destul de limpede al prozatorului Alexandru Macedonski.

*

Fiind „informați" asupra „cosmopolitismului" estetic al lui Macedonski, dar necunoscîndu-i proza, unii ar fi tentați să creadă că el și-a exercitat pana asupra unor teme și subiecte recoltate de undeva din afara universului național. Nimic mai eronat.

Poetul care își făcea cu multă plăcere bagajele pentru o călătorie în străinătate, care, o dată, s-a stabilit la Paris cu intenția de a deveni scriitor de limbă franceză — a avut pentru oamenii și pămîntul țării sale o dragoste profundă, niciodată umbrită de soarta-i potrivnică. Macedonski reprezintă cazul destul de rar al scriitorului, care, hulit și îngropat de viu de către compatrioți, își populează scrierile cu imaginile sanctificate ale acestora. E adevărat că afecțiunea lui se îndreaptă mai puțin asupra lumii contemporane. Uzînd probabil de un nevinovat subterfugiu, dar condus, în același timp, de un adevărat cult al trecutului, de un evident conservatorism — el s-a oprit asupra cîtorva figuri umane dispărute în noianul vremurilor. Bineînțeles, specificul artei sale se preta și el la atari preocupări.

Din începuturile epice, înscrise cu autoritate sub semnul tradiționalismului, se reține, ca primă bucată notabilă, *Așa se fac banii* (1877), unde personajele, tiparul și tonalitatea sînt orientale. Basmul, căci e un basm cu ... morală, a fost reluat, cu neînsemnate modificări, în limba franceză *(Comment on devenit riche et puissant)* și apoi transformat într-un scenariu cinematografic (Este primul scenariu cinematografic compus de un scriitor român). Cu tot umorul său, compunerea nu suportă, să zicem, o comparație cu povestirile similare și atît de savuroase ale lui Caragiale. De altfel, poetul n-a insistat în această direcție (*Meka și Meka*, o altă

legendă, merită a fi consemnată numai întrucît a fost punctul de plecare pentru *Noaptea de decembrie*), atenția fiindu-i reținută de unele chipuri dispărute. Titlurile prozelor sunt semnificative: *Pitarul, Baba Cloanța, Cănărița, Căpitanul de poștă, Ceaușul, Surugiul, Verigă-Țiganul, Isprăvnicelul, Cămătarul.* Adunate în *Cartea de aur* (1902), ele au fost subintitulate *Năluci din vechime.* Luîndu-le în discuție, toți comentatorii au apreciat că descind din proza memorialistică a lui Costache Negruzzi, Ion Ghica sau Nicolae Filimon. Asemănările sînt evidente. Iată, înainte de orice judecată, o alăturare de texte: „Provințialul îmblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droștii înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele trei neapărate elemente ale boierului ținutaș; fără ele nu se vede nicăiuri. Figura lui e lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are fața înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pe lîngă aceste firești podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupră-i și un *nu știu ce* care vorbește mai tare ochilor ispitiți decît orice altă; un *nu știu ce* care face a fi destul să-l vezi ca să-l cunoști, și să gîndești din ce ținut sosește, sau din ce bortă iese; un *nu știu ce*, în sfîrșit, care te face să rîzi cum îl zărești". (Costache Negruzzi, *Fiziologia provințialului*). „Ceaușii erau un fel de isprăvnicei sau de vătafi ai surugiilor. Ei îngrijeau să fie cai la grajd, ori să-i aducă de la

ceair, şi tot el întreba pe drumeţ cum i-au adus surugii, dacă au fost mulţumiţi de dînşii şi de cai, iar la sosirea şi la plecarea trăsurilor, se iveau în porţile lor, le deschideau sau le închideau. În vremea asta, cu căciula de oaie neagră cu fund roşu în mîna stîngă, în cea dreaptă primeau bacşişurile, cîte doi sfanţi de obicei şi cîte un icosar cînd se întîmpla să aibă a face cu un călător mai însemnat". *(Ceauşul)*. S-ar mai putea da şi alte citate, din Filimon sau Ghica, dar e inutil, deoarece uşor se poate vedea că ceea ce are comun poetul cu înaintaşii săi întru proză e o foarte bună cunoaştere a „obiectului" descris şi o mare plăcere în utilizarea termenilor vechi. Estetul Macedonski a fost vrăjit de rezonanţa aparte a cuvintelor petrecute în veşnicie odată cu oamenii care le întrebuinţau, şi nu-şi putea înfrîna tentaţia de a le nota din plin. De aceea, prozele lui sînt adevărate documente de limbă: „Iar de cîte nu-mi mai vorbi el! [pitarul]. Că apucase şi Domnia lui Mihai Suţu-Voevod, care era scurt la stat, urît-foc, şi negru-harap, dar care, la zile mari, păşea mîndru şi cu mîna în şold, printre rochiile de sarasir ale cucoanelor, în vreme ce meterhaneaua domnească îl întîmpina cu mare zgomot de tipsii lovite unele într-altele, şi în vreme ce muiaţii lui în fir ciohodari îi cîntau: «Nalt eşti, / Oacheş eşti, / Sprîncenat eşti, / Frumos eşti, / Hura! Hura! / Să trăieşti, / Să-mbătrîneşti, Măria Ta!» Iar Vodă-Suţu, ghebos şi urît cum era, se furlandisea nespus de

mult și trecea prin fața meterhanelii, printre ciohodarii lui, cei pe două rînduri așezați cu mîna dreaptă pe iataganul din brîu... Că nu era el degeaba Vodă". Stilul, modalitatea de portretizare și, în defintiv, viziunea acestor proze ne poartă gîndul spre primii noștri scriitori, poate chiar spre cronicarii moldoveni. Toate au însă pecete macedonskiană, prin aceea că sînt impregnate de un nostalgic parfum al trecutului, ca să nu mai vorbim de orchestrația simfonică a frazelor: „Așa că, cu vrerea lui Dumnezeu, [Drăgușin] se însură cu fata vel-logofătului, pe cînd biata Cănărița, din ziua în care află, patului se așternu, pre duhovnic chemă, și la urmă giuvaerurile ei împărțind pe la toate fetele sărace din mahala, sufletul și-l dete în obida dragostei, lăsîndu-și casa pustie în podul Caliței, unde am văzut-o și eu după ce i se spărseseră geamurile și i se crăpase zidurile, luînd-o în stăpînire, noaptea, blîndețea lunii albe și, ziua, buruienile dărîmăturilor..." Sub pana unui scriitor lipsit de inventivitate epică, evocarea unor oameni care au fost nu putea să nu se transforme, cu toată grija pentru autenticitate, cu tot talentul de portretist, — în tipice poeme în proză. Lucrul poate fi remarcat chiar și în acele bucăți unde figura unică cedează locul compoziției, unde dominant e conglomeratul uman. *Verigă-Țiganul*, de pildă, este un adevărat tablou etnografic, din care nu lipsesc elementele autobiografice și unele aprecieri de natură sociologică. Aflăm, astfel, că la curtea boierilor de odi-

nioară, recte la aceea a bunicilor dinspre mamă ai poetului, viața se desfășura după rațiuni patriarhale. Țăranii trăiau în belșug, munca era o plăcere. Boierul, stăpînul recunoscut al satului, se purta aspru, dar cu dreptate față de oameni, iar aceștia nu pregetau să-i arate recunoștință. La goviile organizate de sărbători, țăranii, cu mic cu mare, umpleau curtea „seniorului" și, după ce îi închinau darurile (purcei, cîrduri de gîște, putine cu brînză, coșuri cu smeură), se prindeau, în jurul unor focuri zdravene, într-o horă care se spărgea abia în zori. Juca pînă și preoteasa: „Această preoteasă era tînără de tot și vorba despre frumusețea ei mersese departe. Din păcate n-o prea tăia mintea și vrea s-arate tocmai ce nu era. Malacovul [primit de la o cucoană] îi făcuse o mare bucurie, și așteptase cu nerăbdare hora Sclipeștilor, spre a se lăfăi printre țărani, gătită brezaie la cap cu flori de cutie, luate din Tîrgu-Jiu, ca și cum ar fi fost cine știe ce cucoană. Se întîmplă cu toate astea că, pe loc ce hora o luă mai iute, mișcările repeze îi împinseseră malacovul, pe care ea și-l pusese sub fustă pe pielea goală, descoperindu-i pînă la șolduri picioarele, ce-i fură văzute albe ca doi stîlpi din dreapta și din stînga unei uși de biserică". Acest episod (ce atestă, grăitor, însușirile umoristice ale autorului, predilecția lui pentru rîsul îngroșat de senzualism), precum și alte aspecte concrete, notate cu intenția de frescă — reține atenția cititorului. În ultimă analiză, ele cad însă undeva în subsidiar,

sînt estompate de figura lăutarului Verigă-țiganul. Deși reconstituită fragmentar, imaginea acestuia dobîndește contururi din ce în ce mai precise, ajungînd pînă acolo, încît, în secvența cîntecului, domină, la modul poematic, întreg ecranul: „În ochii lui se aprindeau un soare puternic, pe cînd, de sub arcuș îi curgea Jiul cu luncile și poienele lui, cu Ilene-Cosînzene așteptîdu-și feții-logofeții în razele de arginț ale dimineții, ori învîrtind hore în asfințitul soarelui, cu sălbi de mai costandinați la gît. Dar încet-încet, ajungea la rîuri și la pîrîuri, și arcușul i se domolea, șoptea nespus de dulce, nu mai era arcuș, ci Amaradia și Gilortul pe albiile lor; gongonea ca ele pe sub zăvoaiele de ulmi, și se schimba în povestea mărginirilor de codri, cînd mai erau branișți ca ale Cornetului și Adîncatei, în care să viersuiască pișca-n-floare cu pene de aur și cu cioc de mierlă. Dar Verigă își lăsă deodată cîntecul, și luîndu-și aci naiul, aci frunza, Oltul cu toți voinicii lui, cu aurul lui de sub roșiile și ripoasele maluri ale Slatinei, cu haiducii lui pîndind în noptoasele păduri ale Teșliului, își umfla apele, amenința cu ele pe dușmani, le seca și iar și le umfla, și sfîrșea prin a-și toarce duioșia în sunetele neasemănatei doine ce face pînă și pe străin să plîngă. Oltule, Oltuțule...".

Caracterul evocator al *Nălucilor din vechime* poate fi întîlnit în întreagă proza lui Macedonski. Nu o dată, scriitorul și-a notat propriile amintiri, sau s-a confesat. Se datorește aceasta desigur faptului că

avem de a face cu un temperament liric, cu un poet care, scriind proză, n-a făcut altceva decît să se autoportretizeze, să se explice. Elocventă e piesa intitulată *Nuvelă în scrisori*. La început ai impresia că parcurgi un text din categoria *Telegramelor* lui Caragiale. Curînd îți dai însă seama că „nuvela" reprezintă una din numeroasele justificări ale lui Macedonski în cazul epigramei. Fiind alcătuită numai din explicații consemnate într-un stil nud, gazetăresc și, dacă trebuie să mai adăugăm, de natură strident subiectivă — *Nuvela în scrisori* e lipsită cu desăvîrșire de valoare literară. Asemănătoare, dar transpusă într-un context ipotetic, e *Din carnetul unui dezertor*, care dezvăluie, manifest, patriotismul scriitorului. Fapt interesant. Cele mai prețioase, mai autentice elemente memorialistice și autobiografice figurează în bucățile ce tind să depășească factura intimistă, cum ar fi *Zi de august*, *Dramă banală* sau *Pe drum de poștă*. Descosîndu-le urzeala, dar luînd în considerare și „informațiile" din alte lucrări *(Caii negri*, *Trecerea Oltețului*, *Bariera Simnicului*, *Pomul de crăciun*, *Scrisoarea de la Dumnezeu*, *Maestrul din oglindă)*, Tudor Vianu, în excelenta sa *Introducere* la volumul al III-lea din *Operele* autorului, reconstituie cu minuție viața lui Macedonski, și, în mare, epoca lui.

Privite sub raport artistic, cele mai bune dintre prozele acestea, și, firește, nu numai acestea, se impun prin numeroasele lor descrieri. Aproape că scrii-

torul nici nu povestește, ci doar descrie — nuvelele lui apărîndu-ne, cum observa Tudor Vianu, sub forma unei suite de tablouri. Așa se face că acțiunea, atîta cît există, precum și conținutul lor se uită destul de repede. În timpul lecturii este însă imposibil să nu remarci harul deosebit în schițarea unui cadru, în distribuirea savantă a petelor de lumină și de culoare, însușirea de a crea o atmosferă specifică numai prin mînuirea unui singur mijloc: paleta. Iată o cameră mortuară: „Intrînd pe ferestrele deschise, soarele își revărsa în liniște blîndețea lui mîngăioasă peste ospețul ce, înainte de-a fi dat pămîntului, înțepenea pe o masă acoperită cu un cerceaf, cu vîrful ghetelor în sus și cu capul între perini. O subțire cenușă de aur părea că umple odaia. Poleieli calde se agățau de cutele cearceafului și ascundeau între ele un fel de taină veselă. Aurul pervazurilor, cu toate că înegrit de zăbranic, zîmbea împrejurul marilor oglinzi venețiene. Luminișul adînc al uneia resfrîngea efigia ștearsă, trăsăturile depărtate ale serdarului.

Dar largile buchete de trandafiri sîngerii pe cîmpul negru al jeților de damască, vîlvorau printre frunzele lor verzi și ruginii ca și cum ar fi fost asvîrlite acolo spre a cînta o izbîndă neasemănat de mare ...

Mortul, pe frunte cu pecetia unei taine cu totul adînci, înainta astfel sub poarta cea largă a veciniciei, înconjurat de făcliile aprinse a celor care apucă drumul cel fără întoarcere". Pasajul este extras din

nuvela *Dramă banală* în care autorul, retrăind în amintire decesul bunicului său dinspre mamă, cu întreg cortegiul circumstanțelor social-politice ale vremii, uită parcă semnificația tragică a evenimentului. Trecînd totul prin viziunea sarcastică a *Nopții de noiembrie*, el se lasă pradă atitudinii contemplative, tentației picturale. Moartea serdarului e un spectacol, o idee de stampă: „Prietenele Serdăresei, oase înșirate pe suflet, moaște ce unse cu untdelemn și stropit cu spirt s-ar fi desmucegăit, o înconjurau, aplecîndu-și spre dînsa chipurile ofilite, și o scoteau din leșinuri cu o grabă domoală". „Dar în salonul din stînga sălei de intrare, rudele și prietenii celui apus începeau să se adune. Canapelele și jețurile monumentale se împodobeau cu mari și grase cucoane și de demoazele ale căror malacoave abia puteau fi stăpînite să nu le dea poalele peste cap. Bărbații, în gheroacele care le treceau peste genunchi, se înghesuiau pe lîngă ferestre, făcîndu-și vînt cu cîte o imensă pălărie de panama sau netezindu-și cu dosul mînecii cilindrele de castor. Fratele mortului, cu guler și manișcă negre, lăcrima cuviincios, uitîndu-se la ceasornicul de aur al fratelui său, de care se asigurase îndată după moartea Serdarului". Macedonski era conștient de virtuțile sale descriptive. În plus, își dădea seama că epica lui nu se poate constitui decît din creionarea unor tablouri, a cît mai multe tablouri. De aceea, nici nu prea forța alte direcții, sporadicile încercări de fabulare confirmîndu-i destul

de clar că nu are sens să cînte pe mai mult de o coardă. În curent cu imperativele epicii propriu-zise, el a intuit și pericolul care îl pîndea: monotonia. Între două rele, practicarea unor modalități de împrumut, și exploatarea excesivă a unuia și aceluiași procedeu — a ales o cale intermediară. A căutat adică să-și dinamizeze descrierile. Și nu se poate spune că eforturile nu i-au fost încununate de succes, cîteva pasaje din *Zi de august* și *Între cotețe* fiind pe deplin edificatoare: „Odată cu urcarea coastei spre cula coconului Stambulachie, urcă și pomii ce, izbindu-se de gardurile curții boierești, îi dau ocol și-o iau la mijloc.

Această obștească pornire a văii spre cucerirea înălțimilor [...] amenință, cu rădăcinile pomilor și ierburilor, să spargă gardul care împrejmuiește casa Pitarului și, cu vremea, să dea iureș însăși culei, să se agațe de ea, să i se încleștezze în ziduri, să-i știrbească temelia, și, rozînd-o, s-o șteargă din fața pămîntului" *(Zi de august)*. Deși doar descrisă, doar pictată, vegetația pare aici o forță dezlănțuită, tot așa precum coborîrea zorilor peste vechii București creiază impresia unei sensibile mișcări: „Înnecat încă de întuneric, orașul își lăbărța sub deal deșirările lui de uliți, urca spre înălțimile Pieței Teatrului, se cocoța pe dealul Spirei, pe urcușurile Mitropoliei, și curgea, de la apus la răsărit, cu aceeași năvală uriașă. Casă cu casă, și uiliță cu uliță, Bucureștii păreau că se îmbrîncesc pentru a-și face loc să intre mai iute

în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile șterse, cu acoperișurile vălmășite, luau înfățișări ciudate, și se îndreptau spre depărtări ca niște mari talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, și Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca niște mari și negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau și, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureștii mistuiți din fața pământului.

Dimineața lua însă în stăpînire marginea de Capitală ce i se afla în drum, și albicioasa ei pîclă, străpunsă pe-a-locuri de turnuri și clopotnițe, se împingea deasupra întunericului rărit. Desimea aburilor zmulși pământului de apropierea venirii soarelui se subția, lucrurile începeau să-și hotărască formele, și în cer pornea să curgă o Dunăre albă și nețărmurită: tot ce fusese întunerec se schimba în lumină; însuflețirea răsăritului se lăsa peste tot, tivea norii cu vișiniu, îi vărga cu dungi roșii, și, înflăcărînd adîncimile eclipticei soarelui, îi sufla cu aur" *(Între cotețe)*. Remarcînd aceste descrieri, al căror număr poate fi îmbogățit prin amintirea horelor din *Zi de august* și *Verigă-Țiganul,* sau a naturii nebulos-romantice din *Pe drum de poștă* — nu trebuie să credem neapărat că scriitorul a excelat în imagini dinamice. Macedonski rămîne totuși, în proza românească, autorul necontestat al descrierii cu valoare independentă. E adevărat, unele din picturile lui se caracterizează prin pitoresc și în mod aproape

inevitabil prin calități documentare. Există destule însă unde asemenea calități par estompate de intenția, manifestă, a picturii în sine. Astfel, *Moară pe Dunăre, Soare și grîu, Pădurea Ulmilor, O noapte la Sulina,* patriarhala, melancolica, luxurianta, și, în fond, panteista bucată *Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor* — sînt curate exerciții de penel, pînze acoperite cu culori numai de dragul culorilor. Ce să mai spunem de *Palatul fermecat* și de *Casa cu No. 10,* care n-au nici măcar o undă de vioiciune, scriitorul substituindu-se, aci, aparatului de fotografiat, și realizînd, programatic, naturi statice. Evident, ele nu sînt lipsite de o anume finalitate. Prima e străbătută de fantezie și sarcasm, iar din a doua se desprinde regretul funciar pentru trecutul sănătos, pentru vremurile cînd lumea era mai simplă dar mai omenoasă. Ca și Balzac, Macedonski schițează mai întîi o largă panoramă, pentru ca apoi să aducă în prim plan obiectele din interior: „În niște dulapuri cu geamuri scobite în zid, unul în dreapta, altul în stînga ușei, vedeai însă și cărți, dar nu pe franțuzie, ci toate legate în piele ca niște ceasloave și cu tiparul pe o hîrtie scorțoasă de cînd cu Papură-Vodă... Cît despre gazete, nu prea se pomenea alta decît *Vestitorul Țărei-Românești,* dat la lumină de obștesc cunoscutul Carcalechi, ce era trîntită pe una din sofale..." „Mai dai cu ochii, pe o mescioară, și de *Curierul de ambe sexe,* lîngă niște mătănii de chihlimbar. Dar pe masa cea mare dintre cele două paturi, pe o tavă

smălțuită cu verde, se desfășură cu multă vioiciune de vopseli, intrarea sultanului în geamie, urmată de vizirul și de pașalele lui, printre zarfurile de argint ale ceștilor de cafea ce încărcau tava.

Dar din țigarea unui ciubuc rezemat de masă fumul încetase de a se ridica, și tăcerea de afară și din casă rămînea neclintită, iar vremea nouă, nici dînsa, n-a mai aprins acea țigară". Prin asemenea desenuri foarte amănunțite, ce pot fi întîlnite într-o oarecare măsură și în lucrările de început ale lui Delavrancea (vezi „camera" Sultănicăi), Macedonski a înzestrat epica noastră cu o coordonată inedită. Dimitrie Anghel și Tudor Arghezi datorează unele dintre paginile lor acestei noi direcții, iar I. A. Bassarabescu aproape întreaga-i operă. Ar fi de precizat doar că în timp ce autorul *Casei cu No. 10* se vădește un poet al lucrurilor, al imaginilor mute, I. A. Bassarabescu face din descriere o proză unde omul e perfect „conturat". Macedonski descrie, pe cînd I. A. Bassarabescu descrie și, totodată, „tipizează".

*

Natură fantastă, disprețuind realitatea întrucît credea că o poate croi pe măsura visurilor sale... fanteziste, Macedonski s-a lovit întotdeauna de un contingent dur, pe care, la rîndul său, a căutat să-l „lovească" în toate chipurile. Poezia abundă în invective, în acuze și trăznete, iar dramaturgia, prin *Moartea lui Dante*, ni se înfățișează ca un adevărat rechi-

zitoriu al societății sale contemporane. Domeniul în care realul primește însă cele mai crîncene lovituri este proza. Aici, scriitorul nu mai blestemă, ci, obosit, conștient parcă de inutilitatea acțiunii protestatare, se retrage în lumea iluziilor. Dînd frîu liber prodigioasei sale imaginații, el ajunge să locuiască într-un imobil somptuos *(Palatul fermecat)*. Pretutindeni marmură, cristale, aur: „Ce este interiorul acestui palat cu greu se poate spune. El a întrecut cu desăvîrșire *Casa de aur* a lui Neron, unde erau săli îmbrăcate în plăci de sidef, de fildeș și de baga, și unde altele își aveau pereții cu totul acoperiți cu aur și argint ...“ La sărbători, el dăruie copiilor cadouri, muiate, firește, în aur și argint *(Pomul de Crăciun)*. Fantezia îl poartă năvalnic pe aripile sale, și odată închipuie un vapor uriaș *(Oceania-Pacific-Dreadnougth)* care poate transporta regimente întregi de pasageri. Pe acest vas totul a fost prevăzut pînă la cel mai mic amănunt. Nu lipsesc nici măcar pomii încărcați cu flori multicolore, iar în apartamentele luxoase din interior sînt instalate aparate ce funcționează, astăzi ne dăm seama, după principiul televiziunii. Oricît de bogată i-ar fi imagimația, autorul coboară totuși pe pămînt pînă la urmă și confruntă, brusc, sarcastic, visul cu realul atotputernic. Vasul impunător, mîndria celor mai mari oameni de știință din lume, e scufundat pentru că, îmbogățindu-se, acționarii nu mai vor să muncească. Palatul fermecat e distrus și el într-o clipă: „Dar cîte n-aș mai spune

despre fermecatul meu palat, dacă cu toate sutele de milioane ce am cheltuit pentru a-l ridica, nu s-ar întîmpla că tocmai în acest moment să voi să fac o ţigară şi, deschizîndu-mi tabacherea, să n-o găsesc într-însa". Împletirea de vis şi realitate neutralizatoare, de aspiraţie endemică şi ghilotină a contingentului constituie una dintre principalele caracteristici ale prozei lui Macedonski. În orice caz, ea poate fi desprinsă, cu maximă limpezime, din *Între cotețe*, *Nicu Dereanu* şi *Thalassa*, piesele sale de rezistenţă, titlurile de vîrf ale celei mai prestigioase antologii.

Încercînd să iniţiem o discuţie asupra viziunii artistice, asupra „metodei" de creaţie, ar trebui să spunem dintru început că lucrările mai sus pomenite, precum şi *Dramă banală*, se plasează sub egida naturalismului. Observaţia beneficiază de atu-ul unei stringente demonstraţii, aşa încît nu o putem trece sub tăcere. Estetica lui Zola l-a atras pe Macedonski mai mult, poate, decît pe oricare dintre scriitorii români. E şi firesc, deoarece primul teoretician al simbolismului la noi a căutat întotdeauna să-şi pună creaţia în acord cu tot ceea ce era nou, îndrăzneţ în arta universală. (Dacă cineva ar întreprinde un studiu asupra ecourilor înregistrate de opera sa, în ordinea metodelor, direcţiilor sau curentelor literare, ar putea depista elemente romantice, parnasiene, simboliste, realiste etc.). Proza are şi ea toate aceste însemne (tehnica simbolistă a unor instantanee ca

Soare și grîu sau *Pădurea Ulmilor* — e izbitoare). Cu atît mai mult trebuia să-l atragă naturalismul care, îndeosebi prin Zola, înregistra succese de prestigiu tocmai în timpul cînd își compunea el marile sale proze. De altfel, principiile din *Romanul experimental* au influențat și alte debuturi ale timpului. Delavrancea *(Zobie, Milogul, Sultănica)* și Duiliu Zamfirescu *(Frica)* cu greu pot fi înțeleși, dacă, plasîndu-i în afara naturalismului, omitem să vorbim despre predilecția acestora pentru cazurile patologice, despre tendința lor psihologizantă. Să mai amintim apoi faptul, truistic desigur, că parnasianismul sau simbolismul nu-l puteau reține pe Macedonski, în epică, decît în mod sporadic. În sfîrșit, naturalismul, prin postulatele sale directoare (descrierea minuțioasă și oarecum în sine; investigarea psihologică a unor tipuri și caractere ce depășesc media) corespundea perfect atît tehnicii sale descriptive cît și preocupărilor, să le zicem așa, de conținut. Ceea ce voia el să portretizeze prin Pandele Vergea *(Între cotețe)*, prin Nicu Dereanu și, pe plan erotic, prin Thalassa, era, înainte de toate, un om imaginativ. O ființă care trăind numai din visuri, încearcă să înfăptuiască lucruri măreți, caută să-și dovedească sieși că e superioară lumii înconjurătoare. Fără să fie contaminați de morbul abuliei, eroii scriitorului nu ajung, totuși, niciodată să-și împlinească visele. Și aceasta pentru că ignorînd realitatea, ei se retrag în lumea lor lăuntrică și, drept urmare, se condamnă singuri

la o dramatică solitudine. În fond, Pandele Vergea, Nicu Dereanu sau Thalassa sînt niște obsedați și chinuiți de sine înșiși, sînt victimile unor închipuiri. Toți reprezintă de fapt proiecții sau ipostaze posibile ale autorului. Toți și-au făcut din planurile fanteziste, ce frizează paranoia, unicul și șubredul lor ax vital. Puteau fi „descrise" asemenea caractere fără să se plonjeze „naturalistic" în subconștientul lor, în forul lor funambulesc?

Că Macedonski era chemat să creeze imaginile unor „dezaxați", ale unor veleitari incorigibili ne-o dovedește, între altele, capacitatea lui de a trăi, pînă la coșmar, visele nebuloase. Urmăriți de pildă halucinațiile care îl cotropesc în *Pe drum de poștă* (nuvelă strict autobiografică, unde eroul e în vîrstă de 13—14 ani): „Copacii de pe culmi se prefăceau, în visul lui, în năluci negre, — în haiduci cu căciulile înfundate pe ochi, care se țineau după trăsură, și care se apropiau uneori de portițele ei pînă a le atinge geamurile. Alte dăți, aceiași copaci, coborîți și ei de pe culmi, dau goană căruței, o ajungeau, o întreceau, rămîneau în urmă și iar o întreceau, însă în loc să mai fie tot haiduci, erau călugări cu glugi negre pe cap, care, pe deșelate, goneau sub ei cai, se lungeau-se lungeau, creșteau-creșteau sau se poceau cum le venea mai cumplit. Vîntul le fîlfîia mantalele și glugile; se schimbau în demoni; se înmulțeau cît cuprindeau dealurile și văile; erau în față, în urma, și împrejurul trăsurii. În visul lui, îl

mai ajungeau de pe muchia dealurilor, cît și din apropiere, spăimîntătoare hohotiri de rîsete și fioroase fîșîiri. Dar ceva era și mai grozav: brațele și degetele dracilor se subțiau; mîinile li se agățau de portiță, una o deschidea, iar doi dintre demoni săreau înăuntru. Într-o clipă, unul își înfigea ghearele în gîtlejul copilului, îi oprea strigătul, pe cînd altul i se așeza grecește pe piept, și rînjea, sfîșiindu-i cărnurile, scutocind cu unghiile pe sub coaste ... O! ... și ce căuta el, erau plămînii, era inima ..." Dacă în *Pe drum de poștă* halucinația constituie doar un moment izolat, ce apare în vis ca revers al unei sensibilități hipertrofiate, în *Între cotețe* sau în *Nicu Dereanu* ea reprezintă însuși mobilul vital al eroilor alienați. Pandele Vergea, bunăoară, burlac la 35 de ani, stăpîn a vreo trei moșii și a unei case frumoase în marginea Bucureștilor, are pasiunea de a crește multe și cît mai felurite păsări de casă. Dimineața, cînd descinde în mijlocul poporului său, e copleșit de bucurii sublime: „Nu se simțise niciodată mai fericit... Puici albe, [reținеți culorile], pestrițe, galbene, porumbace, îi dau ocoale. Găini moțate, între care cîteva negre ca pana corbului, dar cu creste roșii, cîrîiau împrejurul lui. Cocoșii de rînd, și cocoșii turcești, aceștia încălțați în galoși; gîștele lo-ţoase, cu ciocul ca fața morcovului, cu pene cîrlionțate; curcile negre-verzi și curcile pistruiate ori albe; curcani cu roșeli în gușe, mînioși pe roșul ce da foc cerului; claponii păunați cu verde închis, cu auriu,

cu fața schimbăcioasă a guşei de porumbiel; rațele de casă şi rațele leşeşti — se năpusteau de toate părțile, se înghesuiau. Sîsiirile şi cutcurezările, măcăirile, cotcodăcirile găinilor, sculate de pe cuibare, turburară liniştea vecinătății. Vergea, încojurat de curcani şi de cocoşi, general în mijlocul statului său major, sub înviorarea adierilor, simțea, cu o nespusă mulțumire, fericirea din viața lui". Pasiunea domestică a lui Vergea ar părea cu totul nevinovată dacă nu s-ar converti într-o cumplită idiosincrazie. Căci ceea ce vrea generalul nostru, e să înmulțească, cu propriile-i mijloace, neamul păsăresc. Pînă una alta, are însă alte treburi. Îşi dă seama că ograda e prea mică şi nu pregetă, firește, să-şi vîndă ultima moşie pentru a putea construi noi şi încăpătoare cotețe. Nu-şi face procese că cheltuieşte astfel banii, întrucît, îşi zicea el, e om cu cap: ...„ştia să facă jertfe, dar se păzea să se adune cu desmeteciі". „Auzi! oameni care-şi toacă averea cu jocul de cărți, cu birjele, cu chefurile, cu năzdrăvăniile din fundul pasagiului dela Putul-Spătarului? Nu, zău, cuminte se născuse, şi cuminte avea să moară, în casa lui, şi în patul lui, între gîştile şi puicile lui, ca un om cinstit, ca un om cum se cade, de ispravă, pînă la sfîrşit". Ironia, destul de străvezie, din comentariul acesta se menține la un diapazon constant pe tot parcursul nuvelei. Astfel, autorul dobîndeşte un fel de detaşare, iar relatarea, oricît de stranie, intră în cadrele autenticului artistic.

Odiseia eroului nu mai e un caz neinteresant, nesemnificativ, cum părea la prima vedere, ci se transformă treptat într-o analiză „obiectivată" a unei manii ajunsă la paroxism. Demnă de reținut e de asemenea împrejurarea că prozatorul face apel la virtuțile ironiei numai atunci cînd derulează firul biografic al protagonistului, cînd informîndu-ne asupra antecedentelor, își poate permite să fie „personal". Dar iată biografia lui Pandele: „Fără îndoială, nu întîia oară se lăsase el să fie tîrît către o țintă mare. De copil iubise natura în toate manifestările ei vii..." De fapt, părintele viitorului om de știință avea bănuiala că progeniturii sale îi cam lipsește o doagă. Un profesor l-a asigurat însă că micul elev cercetează tainele naturii. Cercetarea a debutat cu creșterea și înmulțirea furnicilor: „Bătrînul Vergea nu știa de unde i-a căzut această năpastă pe cap. Cînd află adevărul, căzu jos de supărare și, izbit de dambla, își dete în curînd duhul". Destinul deșuchiat și ironizarea acetuia continuă: „După moartea tatălui său, căit, Pandele jertfi furnicile memoriei lui și se apucă să le stîrpească. În același timp însă încalecă pe un nou ducipal: se apucă să crească gîndaci de mătase". Revenite în „crescătorie", furnicile devorează gîndacii. Vergea nu-și face însă inimă rea, și ia experiențele de la început: „La 22 de ani, cînd mama sa îl lăsa la rîndul ei singur, Pandele își încheiase o mare parte din cercetările lui. Trecuse la broaște, la șopîrle, la pești, și încă de pe atunci

se pregătea să vîndă una din cele trei moșii părintești". Cînd, mult mai tîrziu, curiozitatea științifică i se oprise la păsări, și cînd viața sa avea de-acum un țel măreț — el cădea uneori pe gînduri și se întreba dacă n-a greșit. Își răspundea însă pe dată că a procedat în chipul cel mai înțelept. Însurătoarea, practicată de mai toți bărbații, nu l-ar fi atras. Copiii, căci ar fi adus pe lume batalioane, i-ar fi pricinuit necazuri mari, așa că „mai bine cu cocoșii și cu găinușile lui". Îl bîntuie totuși o nemulțumire: „Cocoș, de ce nu-l făcuse Dumnezeu cocoș? Ar fi dat naștere la încrucișeri de neamuri, la noi feluri de viețuitoare..." „n-ar mai fi rămas puică nici găină necălcată". Regretul de a se fi născut un bărbat oarecare îl muncește atît de puternic încît plutește parcă printre cotețe, iar ochii i se opresc pierduți cîte asupra unei puici dolofane. Iată însă că visul se înfăptuiește. A dorit prea mult să facă experiențe, la propriu, ca natura să nu-l răsplătească: „Simțea că i se întîmplă ceva nefiresc, pe care însă nu-l înțelegea. Tot ce știa era că hainele i se subțiază pe corp, că i se zdrențuiesc, că-l lasă gol, și că un fel de picoteli încep să-l înțepe.

Ho! Ho! — pricepea în sfîrșit ce se petrece. Răbdă durerea, o binecuvîntă chiar. Erau fulgi, fulgi ce aveau moliciunea catifelei, fulgi galbeni și cenușii ce-i creșteau, ce se înmulțeau, ce-i acopereau picioarele, ce i se urcau pe piept, năvălindu-i spatele,

brațele, gîtul, și sfîrșind prin a-i cuprinde obrazul, prin a-l cuceri întreg.

O cugetare îl neliniștea, cu toate acestea, și răsuflarea i se îngreuna. Se va face el găină sau cocoș, curcă sau curcan? erau întrebări la care nu putea să răspundă — cel puțin deocamdată.

Și fulgii i se scuturau, erau înlocuiți cu pene ce nu s-au mai văzut... Ochii i se rotunjeau... gura i se ascuțea, se schimba în cioc ... pieptul și spatele său luau alte forme: se pomenea că dă din aripi, iar la urmă, tocmai cînd se deznădăjduia, sexul i se hotăra și atribute cocoșești înlocuiau pe cele vechi". Apreciată sub raportul verosimilității, transformarea lui Vergea este desigur absurdă. Din moment ce se poate constata însă că nuvela tratează „biografia" unui dezechilibrat — discuția asupra credibilului sau incredibilului nu-și află locul. Vergea, prin ideile sale bizare, nu putea ajunge decît la ceea ce își dorea cel mai mult. El trebuia să se transforme în cocoș. Altmineri viața lui, „cazul" lui n-ar fi avut nici o „finalitate". În sfîrșit, să nu se uite că literatura a folosit simbolul transformării omului în alte specii ale regnului animal încă din cele mai vechi timpuri. Așa a procedat Ovidiu în *Metamorfoze*, așa a procedat, la noi, Eminescu în *Avatarii faraonului Tlà*. Exemplul cel mai apropiat ni-l oferă Kafka. În *Metamorfoza*, el îl transformă pe Gregor Samsa într-un gîndac încă din prima pagină și-i menține această ipostază pînă la sfîrșit, fără ca nuvela să impieteze asupra

adevărului omenesc. La Macedonski, metamorfozarea eroului reprezintă numai punctul maxim al unui delir. De altfel, ea se petrec în vis. Smuls din mrejele dulcei închipuiri, Vergea va avea de luptat împotriva crîncenei realităţi. Deşi şi-a vîndut tot ce moştenise de la părinţi, el descoperă cu groază că nu mai are cu ce să-şi hrănească păsările. Hoardele înaripate îi cer socotelă. Dacă le-a adus pe lume, să se îngrijească şi de întreţinerea lor. Urmează faimosul atac al lighioanelor, descris cu un umor gros, cum rar mai poate fi întîlnit în proza noastră. Acum autorul îşi însuşeşte optica fantezistă a eroului şi imaginează o scenă de apocalips. Orătăniile se grupează într-o desăvîrşită ordine de bătaie. Găinile cu găinile, curcile cu curcile, cocoşii cu cocoşii — ce mai, ca la război. Există trompeţi, comandant suprem, stat major, arme de elită, trupe de rînd. Atacul se desfăşoară organizat, după cele mai moderne reguli ale strategiei şi tacticei. Totuşi, nu poate fi evitată, la un moment dat, degringolada: „Companiile din frunte, apucate între zidurile casei, şi ostăşimea ce le sosea din spate, căzură. Piuirile rupeau inima. Neorînduiala se făcea obştească. Marele Stat-Major, neputînd să-şi dea seama despre ce se întîmplase, credea că duşmanul a operat o ieşire şi, îngrozit, cutcureza semnalul de retragere". Îmbărbătate, rîndurile din urmă pornesc însă năvalnic şi dau bătălia hotărîtoare. Cumplita oştire obţine victoria supremă, adică ocupă casa lui Vergea. Totul s-ar fi terminat

cu un uriaș hohot de rîs dacă prozatorul, care tot timpul a pendulat între o extremă și alta, n-ar fi curmat, în mod dramatic, homericul război: un cocoș (tocmai un cocoș) îi crapă un ochi lui Vergea. Părăsit și ultragiat de cei apropiați, acesta rămîne pe drumuri, cu o gravă boală a minții și a sufletului.

Nicu Dereanu sfîrșește cu adevărat în mod tragic, deși neaderența lui la realitate e mai puțin stranie decît a omului scrîntit întru găini. Înțeles, ajutat, el ar fi devenit poate un element de primă importanță. (Rețineți tendința eroilor de a parveni la o situație înaltă, de a uimi omenirea prin descoperirile lor). Într-o lume mediocră, ne-ar spune Dereanu, ființa aleasă rămîne însă pe dinafară, și cel mai bun lucru pe care poate să-l facă, e să se scufunde în propriile-i hăuri, să trăiască în vis. Visul său e destul de nedefinit. Simte doar că vrea să ajungă foarte mare, un Heliade de pildă: „Dar pentru ce n-ar fi și el un urmaș al lui? pentru ce nu i-ar crește și lui aripi sufletești care să-i ducă într-o zi numele, oricît de necunoscut ar fi astăzi, în inima fiecărui român?" Firește, admiratorul distinsului scriitor și bărbat de stat nu se întreabă nici o clipă dacă posibilitățile, instrucția îi permit un zbor atît de îndrăzneț. El e convins că nu trebuie decît să vrea, și, prin urmare, să aleagă. Făcînd inventarul ipostazelor glorioase, trece ușor peste cîteva, cum ar fi poetul, legistul sau oratorul. I se par prea la îndemînă. Tot românul naște poet sau avocat. Interesantă ar fi cariera

armelor. Într-una din numeroasele sale plutiri în lumea de basm a tuturor posibilităţilor, el se şi vede comandant de oşti, şi, mai trebuie oare să adăugăm, acoperit de glorie, erou naţional, salvator al patriei etc., etc. Ca şi Pandele Vergea, Nicu Dereanu se fixează în cele din urmă, îşi depistează vocaţia. Cel mai bine ar fi să se facă inventator. Raţionamentul e simplu: „Urcarea culmilor ştiinţifice i se părea, la drept vorbind, ceva mai grea. Dar dacă te gîndeşti mai bine, nu tocmai membrii Institutului Franţei sau ai Societăţii Regale Ştiinţifice din Londra au făcut descoperirile cele mai mari . . ." Ironia care prezidează explicarea mecanismului interior al veleitarului e vizibilă şi de astă dată. Poate chiar mai vizibilă decît în nuvela precedentă, pentru că marota ştiinţifică a lui Dereanu e „mişcarea prin mişcare". (Macedonski a încercat şi el să rezolve problema cunoscută sub numele de „perpetuum mobile". După un lanţ de experienţe nereuşite s-a mulţumit însă cu descoperirea sidefului artificial şi a unui dispozitiv de curăţire a coşurilor). Încălecînd pe acest ducipal, proaspătul om de ştiinţă pune la punct o locomotivă. Se vede în Gara de Nord, „jobenat şi înmănuşat", aşteptînd semnalul de plecare în cea mai rapidă călătorie din istoria civilizaţiei. Lumea se înghesuie, schimbă ghionturi. Apare poliţia cu tulumbele de apă şi masele, electrizate de însemnătatea evenimentului, se potolesc ca prin farmec. În sfîrşit, după ce îşi face apariţia

adjunctul regelui (monarhul n-a catadicsit să se deplaseze), se dă mult așteptatul semnal de pornire. În aclamațiile dezlănțuite ale publicului, vehicolul își dezmorțește încet, încet roțile. Dereanu privește hipnotizat cum se succed haltele și apoi marile gări. Țara întreagă îi aleargă prin fața ochilor într-o viteză halucinantă. Catastrofa e iminentă. „Însă tocmai cînd deznădejdea lui era mai mare [...] auzi sau crezu că aude sunetul ce bătea în depărtare orele patru dinspre ziuă". Dezmeticit, Nicu Dereanu se ridică de pe banca din fața Universității, și se întoarce, dezolat, în casa unde nu-l așteaptă nimeni, unde, lipsind statuia lui Heliade, nici măcar nu are posibilitatea să viseze. Există însă încă un loc în care se pot realiza fenomenale invenții și nemaipomenite călătorii: biroul. Masa de copiat e parcă o și mai elastică trambulină în propulsarea spre ținuturile fericite. Colegii își fac semne, rîd pe înfundate. El nu vede pe nimeni, nu aude pe nimeni, nu are nici o legătură cu lumea exterioară. Dar, în pașnicul local al prefecturii, catastrofa nu mai poate fi evitată:" — Te-am prevestit de mai multe ori, domnule Derene, că ai s-o pați ..." Sînt vorbele șefului care cad ca un trăznet și-l lasă pe drumuri pe lunatecul slujbaș.

Fără să pierdem din vedere faptul că originea dramei lui Nicu Dereanu se află în conflictul „macedonskian" dintre vis și realitate, nuvela prin tonalitatea sa generală, poate fi încadrată în capitolul — destul

de întins al prozei noastre — al inadaptaților și învinșilor, reprezentat de Caragiale, Delavrancea, Vlahuță, Brătescu-Voinești, Sadoveanu sau Cezar Petrescu. De pare adevărat apoi că ceea ce-l pierde pe marele inventator și căpitan de oști este incapacitatea lui funciară de a trăi pe pămînt, tot atît de adevărat e și faptul că pulverizarea lui socială se datorește, în ultimă instanță, loviturilor mai marilor săi. Apropierea prozei lui Macedonski de unele nuvele ale lui Gogol sau Cehov este, deci, și ea posibilă. Cu atît mai vîrtos, cu cît, după ce rămîne fără slujbă, Nicu Dereanu e urmărit în cadrele unei proze realiste. Fantezia dezlănțuită, ironia sînt date acum în lături, în fața noastră apărînd un om nevoiaș, iarna fără palton, iar vara în galoși. Gazda îl invită să-i elibereze locuința, prietenii, condescendenți la început, sfîrșesc prin a-i trînti ușa în nas. Nu-i rămîne decît să colinde cafenelele și să aștepte pe cineva care să-i ofere o cafea. Clocotind de mînie împotriva potentaților, ține fulminante discursuri. În elanul său nihilist, el dărîmă totul: „vorbea cu voce tare împotriva guvernului, a omenirii, da în judecata conștiinței lui pe Dumnezeu, zicea că el este adevăratul demon". Cînd constată însă că chefliii îl întărîtă numai pentru a se amuza, se așează cuminte pe canapeaua ospitalieră a cofetăriei, și-și bea, pierdut, paharul cu apă. Din nou rătăciri interminabile pe străzile Capitalei. Singurul loc curat, singurul loc unde mai poate fi el însuși rămîne tot

banca din fața Universității, spre care se îndreaptă într-o noapte de iarnă. Aici are ultimul vis: „Putea să sufle crivățul cît vrea, căci se simțea tot mai ușurat de ticăloasa greutate a corpului. Glasuri îngerești îi umpleau auzul. Privirile îi erau furate de sute de vedenii albe. Două, mai cu seamă — și amîndouă cu ochii blînzi și adînci — mama și tatăl lui poate — se aplecau peste el, îi întindeau brațele..."

Visător, vînător de idealuri magnifice este și Thalassa. Numai că țelul său nu se înscrie în ordinea materială a invențiilor, a ocupațiilor devenite grotești prin supralicitare, ci în aceea diafană a erosului. Pare surprinzător că scriitorul care în poezie a cîntat arareori amorul, s-a gîndit să-și încheie proza cu o „mare poemă", cu o „epopee a simțurilor", cum și-a numit el *Thalassa*. Prin acest poem, Macedonski a vrut parcă să umple dintr-o dată un gol „tematic" și a topit în el tot entuziasmul juvenil, toată băgăția de simțire, tot clocotul erotic care au fost refulate de-a lungul unei existențe consumate, prea uniform, într-o surdă și ineficientă luptă socială. În plină maturitate, el redescoperă rozele și omagiază atributul cel mai luminos al omului: iubirea. *Thalassa* este într-un fel depozitarul său intim. Poate de aceea, marile lui nădejdi scriitoricești s-au legat de destinul poemului. La *Thalassa*, Macedonski a lucrat foarte mult timp, dînd la iveală cîteva versiuni. În 1893 apare în *Literatorul* primul capitol. Cititorii, care erau invitați să-și aducă aportul la desăvîrșirea marii

epopei (oare cum s-ar fi putut realiza straniul deziderat?), au așteptat în zadar capitolele următoare. Peste cîțiva ani se anunță însă că autorul și-a elaborat întreaga narațiune în limba franceză, și că un editor o va scoate la Paris. A și apărut, în 1906, sub titlul *Le calvaire de feu*. Fugosul autor credea că publicînd în franțuzește va cuceri sufragii universale ... Nu s-a întîmplat chiar așa, deși epopeea, spre deosebire de *Bronzes*, a fost prompt și larg comentată. Mai toți cititorii au relevat cu pertinență fondul operei, dar n-au putut să treacă peste unele grave greșeli de limbă, peste stilul contorsionat: „Quant au style, il ne faut pas non plus s'en exagérer la pureté: il est rocailleux, manque souvent de clarté et s'abandonne parfois aux erreurs grammaticales. Les tournures des phrases sont souvent martyrisées; ce n'est point tout de connaître, en une langue, beaucoup de mots; il faut encore s'inspirer de son génie, et à coup sûr, M. Alexandre Macedonski n'a point du tout le génie de la langue française. Son style, à certains passages, en est même nettement l'antipode" (Dintr-un articol apărut în *Le Tyrse*, 1906. Citatul e reprodus după ediția Vianu). Conținînd asemenea erori, varianta franceză nu poate intra în discuție. De altminteri, poetul, puțin satisfăcut de primirea care i s-a făcut capodoperei sale la Paris (deși frazele de mai sus sînt contracarate de „clasica" întoarcere de condei: „Mais cela n'empêche point le *Calvaire de feu*

d'être [...] un surprenant et remarquable livre".), a întocmit două traduceri în românește. A publicat-o pe cea de a doua, în *Flacăra*, 1916. Pe aceasta o avem în vedere.

După cum a remarcat și critica franceză, *Thalassa* conține adieri din Grecia antică și aluviuni orientale. Fondul elin e extrem de ușor sesizabil. Într-o privință pare de-a dreptul programatic. Prea des ni se vorbește despre Priap și Eros, despre Neptun și Amfitrita, despre naiade și sirene ca să nu concludem că romanul lui Thalassa descinde dintr-o viziune clasicizantă. (Uneori, mitologicele personaje apar aevea, sînt personificate prin diverse atitudini ale eroului). Prea aduce structura lucrării cu unele străvechi romane, ca să-i ignorăm ascendența. De fapt Macedonski reia schema din *Dafnis și Cloe* (nici aici originală), care, sub felurite înfățișări, a stat la baza unora dintre monumentele literaturii universale *(Tristan și Isolda, Romeo și Julieta)*. Și la el tinerii se caută cu îndărătnicie, se iubesc nebunește. Nu concep viața unul fără celălalt și ar vrea să realizeze, prin forța pasiunii lor, o unică ființă. În timp ce Longos, împrumutînd ingenuitatea și simplitatea lumii sale, își conduce personajele spre o fericită căsătorie; în timp ce Shakespeare își unește eroii în criptă și în timp ce la Eminescu „marea purta în patul ei moale și albastru două cadavre unite" *(Moartea Cezarei)*, zbuciumatul nostru autor, preocupat pînă la obsesie de destinul individului — nu găsește nici o cale de comuniune.

Tot ceea ce poate face pentru eroul său e să-l arunce în vîlvătaia simțurilor. Cu excepția nuvelei *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, n-am mai găsit în nici o altă carte din proza românească o iubire mai dezlănțuită. Senzualitatea e atît de violentă încît a fost asemuită cu aceea etalată de Petronius sau de Apuleius. Se impune însă un corectiv. În *Măgarul de aur,* ca să ne referim la un roman anume, orgia carnală frizează concupiscența, dovedindu-se și prin acest aspect epoca de decadență a literaturii latine din primele secole ale erei noastre. Thalassa, deși se năpustește ca un păgîn în meandrele pasiunii telurice, păstrează totuși în intimitatea sa un crez sincer în virtuțile luminoase, ideale ale amorului. Pentru el, Caliope este desigur femeia care îi alungă dureroasele frămîntări adolescentine. Mai presus de orice, ea reprezintă însă factorul miraculos prin care rîvnește să ajungă la o inextricabilă și multivalentă comuniune — ceea ce nu e deloc cazul cu *Măgarul de aur,* și în devinitiv, cu *Decameronul,* unde luxura, fornicația se găsesc în stare pură. Referindu-ne la posibilele asemănări, vom spune deci că una dintre cele mai potrivite rămîne aceea cu *Dafinis și Cloe,* al cărei merit, ca și al cărții lui Macedonski, nu stă în preluarea unui tipar, vechi de cînd lumea, ci în faptul că sînt operele, mesajele emoționante ale unor poeți. Scriind despre iubire, Longos ne învăluie în seninul vremilor

antice, iar părintele nefericitului emir imaginează firea problematică și sensibilitatea omului modern.

Tînărul, care dintr-o poreclă a ajuns să fie numit Thalassa, s-a născut la Smirna. Are un adevărat cult pentru mare și pentru literatura clasică: Iliada, Theocrit, Xenofon. Rămas orfan, pleacă în lume, pe o corabie, dar nu ajunge prea departe, întrucît, din cauza unor acte de indisciplină, e depus la Gurile Dunării. Cu oarecare protecție, reușește să fie numit paznicul farului din insula Șerpilor. Abia debarcat, firea lui poetică exultă în fața valurilor maestuoase ale mării, prilej, pentru Macedonski, de a scrie una dintre cele mai frumoase, mai artistice pagini din proza românească. Orchestrarea frazelor, tehnica principală a întregii lui epici, îmbracă acum haina desăvîrșirii, iar descrierea, în ansamblul ei, e de un fast unic: „Cîteva [valuri], ce ajungeau la poalele stîncilor, se prăfuiau ca o zăpadă viscolită, sfărîmîndu-se pe dinții de argint ce înconjurau fermecatul pisc al străvechei Lewki.

Cele mai depărtate se goneau unele pe altele, fugeau și soseau, herghelii de cai albi, cu coamele în vînt. Altele, cele care începeau de-a-dreptul în bătaia lunii, se albăstreau pe locuri și îngălbeneau pe altele, adîncindu-se ca niște vîlcele pe care ar fi crescut toate florile cîmpului. Erau și valuri ce se mișcau sub jocuri de schinteieri sticloase — giuvaere lăcrămate de lună pe suprafața apelor. Spre depăr-

tări, altele, străvăzătoare, ca cerul, fugeau cu creștetul înflorit de ghiocei. Mărgăritare și topaze, safire și smaralde, se deșirau de pe toate, iar mari crini albi înfloreau și pe o creastă a lor și pe cealaltă.

O adiere dulce de primăvară tînără domnea peste tot. O fericire patriarhală, venită cu suflarea largului, se cobora peste insulă. Cerul își împrumuta dulceața albăstrimei florilor de viorele și liliac. Prăpastia verzuie, în care Neptun și Amphytrita și-au clădit palatele de smarald, împingea deasupra valurilor o ușoară văpaie roșie. Vîntul, trecînd printre stînci, le smulgea sunete ca de fluiere ciobănești, ce-și prelungeau sub noapte duioșiile. Dar suflarea mării se asprea... Ea asvîrlea val peste val, și zguduia ostrovul din temelii.

Cîntecele ce, pînă atunci, fuseseră mîngîioase, se schimbau în țipete desnădăjduite. Voci adînci de bas urcau tunătoare. Violoncele, cu puternici întovărășiri de orgă, sfîșiau și înfiorau aerul. Namile de talazuri izbeau stînca, și bubuirile pe care le scoteau dintr-însa păreau ca o uriașă bombardare de cetate". Raționamentul inițial al tînărului suferă, nu la multă vreme de la debarcare, serioase corecturi. E prea tînăr (17 ani), prea clocotește viața în el ca să se mulțumească numai cu stînci și apă. Parfumele ierburilor îi ațîță și mai mult simțurile și așa aprinse de climatul exotic al insulei: „Dar miresmele leșinătoare ale ierbii strivite se ridicară și-l înfășurară

cu blîndețea dulceagă a cloroformului. O moliciune îl șovăia. Pămîntul se clătina sub picioarele lui ca sub ale unui om beat, și, fără să vrea, așternu pe ierburile moi, plasticitatea corpului său de spartan.

Dogoarea stîncii ce înmagazinase o parte a căldurii amiazului, începu însă să-l apese cu o abstragere de timp și loc. Cu cîte cinci simțurile istovite, cugetările i se nimiceau, și el se înfundă în nespus de înalta mulțumire a neființei". Mereu sub tensiune, Thalassa duce un trai de coșmar. Marea, atît de cuminte în trecut, este și ea alta: „cînd atingea unda cu vîrful picioarelor, ea tresărea sub răscoala mîngăierii, se însufleța toată; făcea degete cu care să-i catifeleze pielea; întindea brațe cu care să-i cuprindă gleznele, să urce pînă la pulpe, pînă la coapse, să-i înconjoare mijlocul, și să-l aștearnă pe sîn, și apoi să-l legene, și apoi să-l sărute, și iar să-l mai legene și să-l mai sărute iar". Oriunde-și îndreaptă pașii, întîlnește numai imagini senzuale. Creerii i se aprind și vedeniile, halucinațiile îl cotropesc cu totul. Viața eremitică este un adevărat chin. Nu-l mai încîntă ambianța bucolică. Toată tinerețea lui a ajuns la o maximă ebuliție și clamează cu disperare pe Eros. Într-o asemnea stare, Thalassa devine cvasifilozof și-și inventează o iubită, apelînd numai la propria-i voință: „Această voință dar, ea singură, trebuia întărită, și Thalassa nu se îndoia că, dacă va stărui într-însa, își va smulge din

suflet pentru o vreme mai lungă cel puțin pe tovarășa ce dorea — pe Eva cea nouă care să fie și să nu fie el, și care să nu se mai facă nevăzută decît atunci cînd va voi el, iar nu ca acum, cînd i se topește în brațe și supt buze în chiar clipa cînd o socotește mai cu desăvîrșire a lui". Puterea sa demiurgică, extrasă din filozofia idealistă germană, nu-i aduce însă amorul visat și, cu atît mai puțin, liniștea. Plăcerile fantomatice, conturele de fum ale iubitei îi biciuie doar închipuirea, lăsîndu-i trupul și sufletul tot atît de famelice ca și înainte. Priap, îndeosebi, fiul lui Dionisos și al Afroditei, zeul virilității, îl urmărește neîncetat și-i aruncă, în minte, cohorte de trupuri îmbietoare: „Corpuri dumnezeești, ale căror sexuri se topeau unul într-altul, se lipeau de el, îl sileau să li se predea, primeau să moară sub buzele lui, și cînd, la rîndul lor, străbăteau într-însul, îl nimiceau sub plăceri ce erau, schingiuiri, și ce, totuși, rămîneau plăceri". Cînd hedonismul său sumbru și contrafăcut e pe cale să-l lase pradă nebuniei, o furtună providențială aruncă pe țărmul insulei trupul unei tinere fete. E Caliope, pe care Thalassa o aduce la viață și o privește apoi înmărmurit. Bun regizor, perfect cunoscător al culorilor, Macedonski o așează pe Caliope în bătaia jarului și realizează astfel portretul unei „zîne", singurul portret de fată din proza sa: „Întins pe patul pe care îl trăsese în grabă lîngă cămin, corpul de alabastru — o! cît de minunat! — preursitele zori — o! cît de blînde!

— zîna fără simțire, zăcea aproape goală, goală chiar, subt străvezia sdrențuire a cămășei în care marea o aruncase pe pieptul lui Thalassa. Din bradul unei mese, și din cele cîteva scînduri, o flacără de aur și safir, în care se amesteca portocaliul și albastrul deschis, vîlvora sub cotlon. Ea izvorea, din jarul de briliante și rubine al bradului ce trosnea, se scălda într-un trandafiriu deschis, și împrumuta frăgezimei verdelui unei ape limpezi, vesela ademenire. O lumină de argint tremura pe goliciunea de zînă a Caliopei, și între corp și flacără se statornicea o logodnă de armonizări. Lumina fîlfîitoare făcea brațe și degete fluidice, și le întindea spre gingășia șoldurilor, spre albăstria albeață a grumazilor, și de acolo, spre micile sînuri împrejurul cărora părea că se joacă". Între Thalassa și Caliope se naște, bineînțeles, o mare iubire. Ca Dionis și Cezara din imperiul lui Euthanasius, tinerii transformă insula șerpilor într-un rai pămîntesc, și noaptea, și ziua, iar noaptea, iar ziua se scurg pe nesimțite, în șoapte înfiorate. Thalassa, slujitorul lui Priap, în timpul singurătății, nu este lîngă Caliope decît întruparea lui Eros: „... Eros, el însuși, nu împrumutase trupescul veșmînt al frumosului tînăr ca să ajungă la jalnica josnicie a unei izbînzi de așa fel. Prinosul pe care îl voia el pe altarul său de zeu, era al unui suflet, care prin singura nemărginire a dragostei, ar primi să se nimicească împreună cu corpul în sufletul și corpul preaiubitului". „Scopul

semeţului fiu al cerurilor era deci neîncetat acelaş: urmărirea fără preget a desfiinţării lui *două* în *una*". Totuşi, voluptatea nu e repudiată la nesfîrşit. Dimpotrivă, insula devine teatrul de acţiune al unor deslănţuite pasiuni trupeşti. Tinerii se descoperă cu uimire şi se abandonează în extaz pornirilor elementare. Luptele lor naive şi furibunde ameninţă parcă să surpe stîlpii universului. Cu toate acestea unirea deplină, topirea unui suflet în altul nu se înfăptuieşte. Dragostea fugoasă e departe de a-i lega pe vecie. Ei sînt alături în fiecare clipă, şi sînt parcă singuri. Se pierd în îmbrăţişări de jar, şi se caută parcă mereu. Iubirea îi ţine despărţiţi: „simţirea ei o tîra spre el; dar judecata o depărta, şi căinţele urmau în zadar căderilor, căci ieşea din una şi se rostogolea în alta". „Hotărit, nici unul din ei nu-şi va nimici sufletul în al celuilalt". În scurt timp, dragostea lor înregistrează şi fatala fază a estincţiei. În această situaţie, idealistul Thalassa nu mai vede decît o singură cale spre comuniune: „fiindcă atît Caliope cît şi Thalassa ajungeau să priceapă că nu va mai fi dat ca un bărbat şi o femeie să fie îmbrînciţi unul spre altul de o dragoste mai pătimaşe, şi să se iubească mai mult, nu mai era pentru dînşii umbră de îndoială că desfiinţarea unui suflet în altul nu va fi atinsă de nimeni, oricare ar fi puterea clipei ce ar lucra în acest scop. Neputinţa ce le izbea astfel iubirea, împiedicîndu-i să urce

culmea dincolo de care, ne mai fiind înălțime nu ar mai fi decît prăpastia fără nume, deștepta în Thalassa înfioratul gînd că moartea ei singură ar asvîrli cu tot sufletul ei în al lui..." O sugrumă deci pe Caliope, în sanctuarul unde Priap l-a „îmbrîncit" spre ea, iar el, cu sufletul împăcat, se lasă pentru ultima dată cuprins de valurile mării. „...cu grijă și cu bunătate, marea culca domol pe Thalassa pe sînul ei, îl înfășura cu valuri moi și calde, și fiindcă picioarele lui îi căutau în zadar fundul, ea îl tîra blajin spre larg și îi turna pe gură, din verdele ei potir de matostat, prea mare bunătate și prea mare amărăciune a pelinului uitării..."

„Molatice, valurile ce-l purtau trecîndu-și-l unele altora, îl apropiau de nălucitoarele strălucîri ale clipelor din urmă, de acea poartă prin a cărei strîmtoare se străbate cu atîta anevoință, și ce e așa larg deschisă asupra veciniciei.

În urma lui, insula se ducea ca luată de apă. Stîncile ei — mincinoase ca tot ce nu mai este văzut de aproape — ardeau în flăcări, schinteiau întocmai ca niște castele de vise, se împodobeau cu creneluri de aur și turnuri de topaz, în care se deschideau ferestre de crizolit și uși și porți de argint [...] Dumnezeiască și omenească, milostenia valurilor îl purta pe brațe de mătase, îl desmierda cu doiniri, și-l legăna cu dragostea cu care mamele își alintă pruncii, cînd vor să-i adoarmă sau să le vătuiască suferințele. Și, încet-încet, ochii lui

deschişi pe cer, se înnecau în vinul nemuririi, şi sufletul lui, dezbrăcînd prezentul în viitor, dezbrăca pe om în arheu".

Thalassa coboară singur în moarte, fără să-şi fi atins visul de comuniune sufletească. A avut doar curajul să rupă cu viaţa care l-a înşelat, cu iubirea care, oricît a fost de puternică, n-a reuşit să zdruncine dureroasa conştiinţă a singurătăţii, a despărţirii perpetue între bărbat şi femeie. Idealul lui, precum veleităţile întreţinute de Vergea sau Dereanu, a rămas numai un vis pe care nici măcar moartea nu l-a putut înfăptui.

Thalassa are o alură strălucitoare. Expresiile savante, scînteierile culorilor, metaforele înlănţuite — prezente şi în prozele anterioare, — dobîndesc, în acest roman liric, cea mai tipică factură macedonskiană. Stilul „aprins", cerut de delirul simţual al eroului, deosebita fineţe în notarea, nu atît a tribulaţiilor sufleteşti, cît a numeroaselor senzaţii impulsionate de o imaginaţie prodigioasă şi de o rafinată structură poetică — situiază „marea poemă" în rîndul operelor capitale ale literaturii române. Este o operă cu un timbru de autentică modernitate, care a deschis, în multe privinţe, drumurile spre o proză intelectualistă. Notînd că Alexandru Macedonski este şi autorul unor nuvele cu eroi „excentrici", fantezişti, sau al „nălucilor din vechime",

caligrafii de tip memorialistic unde a introdus pentru prima oară, în masă, varii procedee descriptive — putem trage concluzia că opera sa epică este una dintre cele mai interesante contribuții ale clasicilor noștri.

DIMITRIE ANGHEL

„... un visător ce nu a urmărit în viața lui decît frumosul, un poet trist ce dezgustat de viața-i de toate zilele a căutat să-și creeze o lume imaginară, un fantezist ce s-a îndoit întotdeauna de el însuși, fascinat de toate mirajurile, un revoltat ce și-a ironizat singur pornirile-i sentimentale..."

(Preludiu)

Ești cuprins de un sentiment cu adevărat oripilant cînd te gîndești cît de puternice și prelungite în timp pot fi prejudecățile. Tot ceea ce ai învățat, tot ceea ce ți s-a spus cîndva se sedimentează pentru totdeauna într-o ființă nevăzută, dar tocmai din această pricină, torturantă. Căci de-a lungul existenței, ajungi să te îndoiești de multe. Nu de puține ori te vîri singur în plasa îmbietoare și dureroasă a unor ratificări peste timp. Vrei să verifici, să confrunți „trecutul" cu „prezentul" și, cele mai adesea, îți dai greu adeziunea. Dacă, într-un caz sau într-altul, te „autoanulezi", semnînd elementul inedit, aproape niciodată nu renunți la ceea ce ai „studiat" în tinerețe. Cartea „predată" în diverse tipare ale „instrucției" reprezintă cea mai tenace prejudecată. Rămî-

nem la ceea ce am apucat să știm și să iubim, deși autorii adulați sînt poate intenabili, deși profesorul, care ne-a inoculat „prejudecata", era poate indispus, distrat sau pur și simplu opac. Rămînem, iar între timp diapazonul intelectual, „bursa valorilor" se schimbă continuu...

...Iată opera lui Dimitrie Anghel. Despre Mitif știm cu toții că este un „poet al florilor" (caracterizare judicioasă, deloc minimalizatoare, însă, oricum, restrictivă). Această etichetă a hrănit zeci și zeci de promoții de filologi, fără ca fericiții absolvenți să se întrebe dacă nu cumva e prea puțin. Probabil că pe ici pe colo unii au mai aflat că poetul a scris și proză. Au fost informați, dar nu s-au formalizat, deși G. Călinescu, T. Vianu și Ș. Cioculescu au atras atenția asupra compartimentului „epic" din opera scriitorului, apreciindu-l unanim, drept excepțional. De altfel nu e singurul caz de prejudecată combinată cu cecitate. Vasile Alecsandri se găsește, aproximativ, în aceeași situație. Puțini vor fi aceia, și ne gîndim la masa cititorilor, care să admită, vreodată, că prozatorul Alecsandri e mai valoros decît poetul Alecsandri. Evident, „bardul de la Mircești" a contribuit în chip hotărîtor la fundamentarea poeziei românești, iar o istorie literară care ar ocoli contribuția sa ar fi de domeniul ridicolului. Gîndindu-ne însă la universul intelectual și la gustul lectorului contemporan, e dificil să crezi că *Lăcrimioarele* mai pot procura alese

delicii estetice. Deşi extrem de interesanta proză a poetului s-a predat în şcoală (aşa cum s-a predat: scăpărătorul fragment *Borsec* sau *Călătoria în Africa* au fost lăsate pe dinafară, accentul fiind aşezat doar pe *Vasile Porojan* şi *Istoria unui galbîn)*, lumea a rămas la convingerea că de, poetul Vasile Alecsandri are şi cîteva compuneri în proză. Să admitem însă că opera primului nostru ministru la Paris reprezintă un caz mai vechi. (În definitiv orice istorie literară, scrisă sau nescrisă, conţine cîteva spectaculoase erori de interpretare şi situare. Ce ne-am face fără acestea?) Dar se petrec şi sub ochii noştri „întorsături" de calibru. Astfel, nu mai scăpăm de adagiul potrivit căruia medicul Voiculescu este un mare poet. Ori lucrurile nu stau chiar aşa. Excepţională este numai poezia de senectute *(Sonetele* după Shakespeare), restul volumelor avînd o valoare mijlocie. De înaltă valoare, şi nici aceasta în întregime, e proza sa. Dar pentru că într-o vreme poetul Voiculescu nu era prea accesibil, astăzi ne răzbunăm. Îl socotim doar poet şi-i închinăm studii de parcă ar fi vorba de Bacovia.

Alecsandri reprezintă un caz istoric, Voiculescu unul „la zi". Între ele se găseşte D. Anghel, poet care a publicat cinci volume de proză (*Fantome,* 1911, *Oglinda fermecată,* 1911, *Triumful vieţii,* 1911, *Povestea celor necăjiţi* [f.a.], *Steluţa* [f.a.], la care se adaugă unul postum, *Opere complete — Proză,* 1924) de o valoare şi prospeţime aproape nealterate.

Este cu adevărat surprinzător să constați că într-un context literar nu foarte elevat, cotropit de sloganurile falimentare ale artei cu legi ... programatico-semănătoriste, că într-o epocă străbătută și de tendințe moderniste, dintre care destule neutralizatoare, — un poet în genere contestat și lipsit de priză își propune cu nobilă obstinație să dea la iveală o proză sinceră și curată care să triumfe nu doar în contemporaneitate ci mai cu seamă în timp. Citite azi, cu ochiul încă neviciat de contorsionatele experiențe din epica de pretudindeni (deci și de la noi), de pretențiile unora de a revoluționa proza prin așezarea verbelor numai la imperfect sau viitorul I, de crezul cutărui autor care susține că literatura nouă e cu atît mai accesibilă cu cît cititorul e mai puțin ... citit —, prozele delicatului și uitatului poet al măghiranului încîntă plenar, reconfortează pur și simplu. Prea am obosit depănînd romane unde eroul-autorul-doctor vrea să epateze prin ținută intelectuală, dar nu face decît să acumuleze la nesfîrșit liste cu termeni medicali, prea ne-au plictisit cărțile despre lucruri, sau acelea împănate cu descrieri fragmentate, descinse parcă dintr-o viziune cvasiestropiată, prea n-am înțeles nimic din „narațiunea" multidimensională, multisenzorială, multi ... a unei celebre prozatoare —, ca să nu îmbrățișăm cu căldură niște schițe unde ni se vorbește, între altele, tocmai despre lucruri. Însă despre lucruri care poartă din plin pecetea omului, în lipsa căreia, o literatură, de

nu excepțională, în orice caz adevărată, e de neconceput. La noi cel puțin, fără să ignorăm punctele limită, Macedonski și Bassarabescu, D. Anghel a dus proza lucrurilor spre elevate puncte artistice, drept care ne și permitem să identificăm în persoana sa pe cel mai valoros evocator liric din literatura română. Desigur, calitatea aceasta se revendică, în egală măsură, și de la paginile strict memorialistice. Dar, deocamdată, despre ele nu vorbim.

Cei puțin familiarizați cu literatura așa zisă epică a lui D. Anghel vor fi tentați probabil să creadă, după aprecierile de mai sus, că avem de a face cu pagini cuminți, cu unele din acele crochiuri lirice specifice mai tuturor poeților. E adevărat, volumele se înscriu pe o traiectorie poetică, ele fiind, în fond, veritabile relicvarii lirice. De altminteri, D. Anghel este întemeietorul poemului în proză, specie atît de ingrată, pîndită la toate colțurile de pericolul retorismului și al efuziunilor supralicitate. A spune însă numai atît e păgubitor și fals. Autorul *Fantomelor* a evoluat surprinzător, ajungînd spre sfîrșit la o structurală, autentică ipostază modernă. Cine admiră stilul mușcător, vitriolul potrivit în cele mai diverse grade în proza argheziană, trebuie să știe că precursorul autorizat al acesteia este blîndul Mitif. El e creatorul acidulatei specii a pamfletului literar, și ne îndoim că autorul lui *Baroane* poate fi înțeles fără o prealabilă lectură a neterminatului ciclu *Arca lui Noe*. Propensiunea fățișă

pentru o asemenea proză incumbă, e nevoie oare s-o mai spunem, o optică lucidă, eliberată de mobiluri lirice, înr-un cuvînt, o viziune ce, depășind și obiectivarea, frizează aperceperea caricaturală. Se va concede, prin urmare, că atari compuneri nu sînt numai productul unui poet, ci și al unei dotații epice. Se pare de altfel, că D.Anghel nu-și ignora însușirile, de vreme ce pomenita *Arcă a lui Noe*, dar nu numai aceasta, cuprinde piese în care latura „fantastică" e împinsă spre o „modernă" „fantazare". Nu știm dacă Urmuz, despre care se zice că ar fi singurul nostru reprezentant al suprarealismului, nu e excepțional intuit și poate chiar „egalat" în *Doctorul, trăsura, vizitiul și caii.*

De unde a izbucnit această proză? Evident, din reale însușiri, dar cu precădere dintr-o muncă de calvar. D.Anghel este unul dintre puținii noștri scriitori profesionaliști. Pe urmele unui Eminescu, pentru care a avut o admirație fără margini, el a turnat în pagini truda orfevrierului. A spus-o singur, nu o dată: „Sepie și pe mine m-ai făcut, o! mult fantezistule creator, într-un nour de cerneală m-ai osîndit să trăiesc și să te reprezint pe tine cu o pată, cu un stigmat, cu o urmă, cu o nesfîrșită dîră de slove, de puncte și linii, de exclamații, pe oriunde trec m-ai făcut să-ți însemn calea. Într-un strop de cerneală îți oglindești ființa ta în mine, într-un nesfîrșit ocean de hîrtie, boțit și zbuciumat de valuri, făcut din creste ascuțite și din adîncuri umbrite de

patimi m-ai osîndit să plutesc spre o arcadă luminoasă făcută din șapte culori, mi-ai făgăduit să trec cînd se va potoli uraganul care mă zbuciumă și eu m-am supus ție... Albă și șubredă arcă din virgine foi ți-am făcut, deasupra cărora mi-am împlîntat ca un catarg condeiul". *(Arca lui Noe).* O conștiință artistică mereu trează, o constantă credință în viabilitatea cuvîntului bine șlefuit au făcut imposibilă coborîrea sub un nivel onorabil: „Sînt un uvrier al frumosului și cred că arta le poate înnobila toate. O cugetare cît de adîncă, o idee cît de subtilă, o pornire cît de profund omenească, dacă e spusă fără grija de a fi îmbrăcată frumos, dacă e rostită fără de intenția ciudată ce o au unii pentru sonoritatea intimă a cuvîntului, dacă e aruncată în fraze zvîrlite la întîmplare, nu-și pot ajunge scopul" *(Preludiu).* Inutil a mai spune că respectiva „platformă estetică" nu deține nici pe departe atributele inéditului. Însă tot atît de inutil e și a zice că puțini sînt capabili să o convertească în practică. Sonoritatea ideală a cuvîntului o dobîndesc doar cei aleși, iar cei care nu pun mare preț pe ea, permițîndu-și chiar s-o ironizeze, dovedesc în fapt că nu le prea stă la îndemînă. Fără îndoială, important, în primul rînd, e ceea ce torni în cuvinte, ceea ce spui. Cunoscîndu-și perfect posibilitățile, dîndu-și seama că suflul său epic e extrem de scurt, aproape inexistent, fiind sigur că adevăruri fundamentale nu poate comunica, Dimitrie Anghel a ales calea

calofiliei de bun gust. A unui scris îngrijit în care să se strecoare doar fantome și tablouri imaginative. De aceea, proza lui nu descoperă fenomenale universuri umane, nu epatează prin construcții grandioase (fragmentul pe care îl cunoaștem din singurul său roman, *Hipparc și Didona*, reprezintă numai însăilarea unor frumoase stampe marine de proveniență macedonskiană), dar impune în schimb printr-o caligrafie pură, printr-o rară distincție artistică.

Vorbind cu totul simplist pînă acum, în fraze liminare, n-am răspuns în niciun fel întrebării: de unde a izbucnit această proză, partea viabilă a operei în discuție. În definitiv, Anghel este pentru cei mai mulți poetul florilor, și atîta tot. Dar ce fel de poet anume, ce structură are el, asta nu se prea știe limpede. Într-o privință e explicabil, deoarece înseși părerile criticilor sînt foarte împărțite. G. Ibrăileanu nu înțelegea în ruptul capului pentru ce e integrat scriitorul în rîndul simboliștilor. Pe de altă parte, N.Iorga, în celebrul său reproș adus aceluia care ridica în slăvi „florile de oraș mare", dădea de înțeles că ceea ce nu-i place e simbolismul. E. Lovinescu era de părere că florile incriminate răspîndesc o mireasmă destul de sămănătoristă, însă avea grijă să sublinieze calitatea novatoare a acestora, însușirea lor certă de a direcționa modern poezia. G. Călinescu opta destul de vizibil pentru apartenența la simbolism, aducîndu-l în discuție nu doar pe Samain, pomenit frecvent, mai apoi, de Ș.

Cioculescu, ci chiar pe Mallarmé. În sfîrșit, dacă ne-am lua după Anghel, lucrurile n-ar prezenta mari dificultăți: „A exprima inexprimabilul, a da o formă lucrurilor informe, a-ți pierde timpul cu alternarea monotonă a cadențelor, a trezi prin ritm sensibilități adormite, a face din cuvinte un leagăn în care să adormi durerile altora, a desena un surîs pe o gură ce-a uitat poate de mult să rîdă, printr-o fericită corespondență de imagini și de sunete, și din toate acestea să faci să nască frumosul, pe care să-l dăruiești contemporanilor tăi, poate fi ceva mai sublim?" *(Prinosul unui iconoclast)*. Este o profesiune de credință ce presupune simbolismul la modul cel mai ortodox. Dar nu greșim luînd drept punct de plecare una sau alta dintre frazele autorilor comentați? Scriitorii, cînd vorbesc despre sine, au îndeobște obiceiul de a da ca pozitiv ceea ce nu etalează, sau mai bine zis, ceea ce ar dori să etaleze. La urma urmelor așa numitul curent simbolist nu a fost perfect elucidat în niciuna din marile literaturi. În Franța, unde au apărut excelente monografii și antologii consacrate „noii poezii", nu există două liste cu același nume. De știm precis că Jean Moréas a lansat termenul în manifestul publicat în 1886, că Remy de Gourmont este adevăratul critic al simbolismului, că Jules Laforgue și Gustave Kahn au condus versul liber spre o superioară înflorire (în timpul cînd Anghel se găsea la Paris), de știm toate acestea, nimeni n-ar îndrăzni

să ofere totuși un tabel „definitiv" al poeziei simboliste franceze. Unii îl consideră pe Baudelaire, și astăzi, un tipic reprezentant al parnasianismului ori cel mult un precursor al simbolismului, în pofida faptul că poemul *Correspondances* propune procedeul de bază al poeziei vagului sufletesc; *Art poétique* conține un fundamental crez simbolist, dar Paul Verlaine — din nou autorul despre sine — ținea să notifice că nu se revendică de la nici o școală, iar cînd auzea de noul curent poza într-o uimire compactă. Așa stînd lucrurile, se înțelege că un Anghel nu poate fi lesne categorisit. Sînt perfect justificate atît circumspecția unora, precum și tendința „revoluționară" de rubricare a altora. Nu mai vorbim că încercarea de încadrare e îngreuiată și prin faptul că poezia românească dispune de doi autentici și recunoscuți simboliști: Minulescu (latura formală), Bacovia (lumea interioară).

Totuși, este sau nu Anghel un poet simbolist? Dacă avem în vedere cîteva din trăsăturile poeziei care, însușindu-și notele fundamentale ale romantismului și parnasianismului, a anulat cele două „curente", ridicînd versul la condiția sensibilității moderne, atunci e greu să ne pronunțăm afirmativ. La poetul nostru poate fi depistat sentimentul de izolare, însă e hazardat să afirmi că acesta ia forma evidentă a unei laturi depresive. Motive „tipice", precum inerția provincială, boala (neurastenia și ftizia), atitudinea ambiguă determinată de zilele

pluvioase şi nopţile interminabile, aşteptarea zadarnică — sînt rarisime şi neesenţiale. „Spleen"-ul, răzbunat în damnare, — nu-l caracterizează. Contemplativitatea nu duce la o endemică atitudine retractilă, iar călătoria în medii exotice e întîmplătoare, ea fiind prezidată de o fantezie „normală" şi un gust parnasian. Avînd un ochi îndreptat spre romanticul care îşi dezvăluie tumultuos „eul", iar pe celălalt asupra artistului rece, subjugat de porniri estetizante, Anghel ajunge, intuitiv, să se situeze, în mare, pe o sensibilă traiectorie simbolistă. Simbolurile, dar mai ales corespondenţele sale, se găsesc însă la o distanţă apreciabilă de ceea ce voia a spune, bunăoară, Samain prin *„Mon coeur est un beau lac solitaire qui tremble"*. Culorile, numeroasele parfumuri, muzica chiar — există în versurile lui Anghel, dar acestea nu se asamblează în imagini care să închidă în ele sentimente şi stări complexe. Emoţia sa, autentică desigur, are aripi scurte şi fragile, aşa încît legătura cu zonele sufleteşti de adîncime, cu „vagul" atît de structural poetic şi simbolist, e aproape nul. Antenele sale moderne au o capacitate sugestivă extrem de redusă şi nu denotă o gîndire simbolistă ci o mimare a simbolismului. Cîtă deosebire între ceea ce înţelegeau prin simbol, pe de o parte, Mallarmé („A numi un obiect este a suprima trei din patru părţi din plăcerea poemei, făcută din fericirea de a ghici încetul cu încetul. Să-l sugerezi este visul, să-l evoci încetul cu încetul

pentru a crea o stare sufletească") și Henri de Régnier („În practică orice simbolism comportă o anume obscuritate inevitabilă. Un simbol este, într-adevăr, o comparație și o identificare a abstractului cu concretul, o comparație în care primul termen rămîne subînțeles. Este aici un raport care nu este decît sugerat și căruia trebuie să-i restabilești legătura".) și D.Anghel, pe de altă parte, care mai mult se încîntă de unul singur de parfumul florilor, decît să sugereze, în nuanțele estompate ale clar-obscurului. De fapt, el descrie și metaforizează, crezînd a ghici „mesajul" florilor. „Tîlcurile" sale poartă nume și reprezintă „idei concrete", precum puritatea, iubirea, iubita, melancolia etc. Poetul lucrează cu un material tradițional pe care, „transfigurîndu-l", îl explică fără dubii, îl încorporează în chei mult prea limpezi pentru un simbolism autentic.

Alegorizînd, Anghel a mers doar pe marginea literaturii samain-iene, nereușind să ancoreze într-o tehnică nouă, care, între altele, abolise rima, nici să escaladeze stadiul programatic al corespunderilor cu un imperiu dezordonat și totuși armonios, cu fondul inefabil al sufletului omenesc. Este acesta un cusur? Nu neapărat. Doar că dovedește cît de riscant e să vezi în Anghel un veritabil simbolist. Deși a tradus din Verlaine, Verhaeren, Camille Mauclair, H. de Régnier, Guerin și chiar Samain, el rămîne un poet care mai mult anunță simbolismul. Spunînd acest lucru nu avem în vedere regulele stabilite de

critici pentru poezia reprezentată de un Verlaine, ci, în primul rînd, tendința de inovare, de modernizare a sensibilității poetice. Fără să facem o butadă, credem că Anghel e simbolist în măsura în care nu e sămănătorist. Ca și alți poeți români, de mai mică sau mare importanță, cum ar fi Traian Demetrescu, Ștefan Petică, Mihail Săulescu, I. C. Săvescu, Mircea Demetraid, N.Davidescu, E.Isac, B. Nemțeanu, D. Iacobescu, I. Pillat, H. Furtună, B. Fundoianu, Al. Obedenaru, Elena Farago, ca și aceștia autorul *Morții Narcisului* poate să ne apară în chip de mandatar al poeziei simboliste numai întrucît reținem la el atitudinea conștientă de emancipare a versului de sub imperiul unei sonorități tocite, preocuparea de a-și extrage sursa poetică dintr-un univers care nu respinge programatic fantezia (lucidă), parfumul florilor (cu întreg bagajul de comparații-corespondențe pomenit mai sus), existența citadină, dorința de topire a eului într-un context de euforie și efuziune diafanizată. Deci E. Lovinescu avea multă dreptate să fie ponderat: „Din faptul de a fi îndeplinit un astfel de rol istoric, nu înseamnă că trebiue să privim poezia lui Anghel ca o poezie revoluționară, întrucît, nici prin calitate sentimentală, nici prin expresie, nu reprezintă un salt în necunoscut; sub raportul formei, ea s-a dezvoltat normal din brazda eminesciană; iar ca sensibilitate, de contrastează în forma ei ultimă cu poezia sămănătoristă sau cu retorismul lui Cerna, se situează,

totuși, în poezia contemporană franceză a unui modernism cuminţit şi academic ce-i constituie originalitatea punţii de trecere spre poezia de azi". „Cu toate că a lucrat în linia evoluţiei viitoare a limbii noastre poetice, Anghel nu s-a arătat o personalitate revoluţionară; fără vigoarea plebee a altora, urban moderat, el n-a rupt tiparele expresiei convenite, cum o va face mai tîrziu, de pildă, d.Minulescu, ci şi-a menţinut oarecare aderenţe cu trecutul, îndreptîndu-l încet ca pe o albie, spre noile destine poetice ale unei rafinări şi ale unei transparenţe, pe care el nu le putea realiza încă deplin. Din punctul din care judecăm noi astăzi, eleganţa formală a lui Anghel ne pare prea academică, versul prea definit, strofa prea arhitectonică, limba prea puţin personală; văzută însă în mediul său imediat de formaţie, deşi captează filoane existente, această expresie poetică, fără originalitate prea distinctă, a servit, totuşi, drept filtru preţios prin care s-au eliminat impurităţile plebee ale impurităţii sămănătoriste. Acesta este, de altfel, şi sensul precis al poziţiei lui Anghel în evoluţia literaturii noastre: dacă nu reprezintă încă o transcendenţă, reprezintă, totuşi, o filtraţie şi o rafinare a materialului poetic, în care poezia contemporană îşi recunoaşte un bun al său. Poezia lui Anghel este o pură problemă de sensibilitate fără altă finalitate: ea nu e covîrşită nici de elementul intelectual şi, deci, nu se rezolvă în «concepţii» de caracter mai mult retoric...'

Inactuală în momentul cînd și-a făcut apariția, poezia lui Anghel n-a cunoscut niciodată voga. La fel s-au petrecut lucrurile și cu epica. Motivele sînt însă fundamental deosebite. În timp ce noutatea versurilor a fost anulată de evoluția rapidă a poeziei românești, proza a fost pur și simplu ignorată. În vremea noastră, „sensiblerii" cum sînt *Cîntec* („Garoafele din glastră sînt gata ca să moară / Vorbesc de-o fată cu fața diafană..."), *Dureri ascunse* („Sunt flori care-și înclină boiul și mor topite de visare, / Mai sînt și ochi ce plîng în noapte și-adorm cînd soarele răsare..") sau chiar fantazii, inovații formale și crezuri estetice îndrăznețe ca *Imn* („Împărecheri ciudate de slove... o cuvinte! / Ce farmec se deșteaptă cînd vă rostește gura..."), *Ceasurile* („Cad, și-apoi răsună iar / Subt bolți așa clare; / Parc' arunci într-un pahar / Cu mărgăritare".) și *Paharul fermecat* („Visam privind în fundul paharului cu ceai / Și-n sticla străvezie ca-ntr-o metempsicoză, / Eu m-am văzut pe gînduri ținînd în mînă — o roză, / Subt un portic de aur cu bolta de email".) — nu mai epatează pe nimeni. În schimb, proza păstrează foarte mult din noutatea anilor de producere. Timpul n-a lucrat împotriva ei, astăzi apărîndu-ne la fel de îndrăzneață, la fel de „revoluționară" ca și cu ani în urmă. Epica nu s-a „subtilizat" în maniera în care s-a petrecut aceasta cu poezia. A evoluat pe cu totul alte direcții, Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu constituind argumente perem-

ptorii. Iată de ce în literatura română, Anghel reprezintă în primul rînd un moment „epic", și numai în al doilea rînd unul „liric".

Fără îndoială rezistența prozei nu se explică exclusiv prin „norocul" autorului. În fond e vorba de talent, de puterea lui de intuire a unei arte perene. Timpul atacă tot ceea ce e la modă într-o anume perioadă. Anghel n-a fost, cum spuneam, autorul zilei, dar a avut flerul și aptitudinea de a opta pentru o proză artistică și intelectuală care, în zilele noastre, fără să reprezinte neapărat diapazonul hotărîtor, nu pare, nici într-un caz, veche. De aceea, și facem loc unei ipoteze, chiar dacă proza românească ar fi curs pe linia *Fantomelor*, sîntem convinși că acestea din urmă n-ar fi fost absorbite. Între „Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gînduri blînde... / Ce iertător și bun ți-e gîndul, în preajma florilor plăpînde!" și „Era deci un doctor plus toate derivatele lui și ei de douăzeci de ani stăpîneau un oraș, la anumite ceasuri se trezeau cu toții, privind prin opt ochi somnoroși lumea, tot atîtea fălci se deschideau formînd un uriaș căscat..." distanța e colosală, punctele limită semnificînd epoci radical deosebite. Una ține de o literatură iremediabil istorică, cealaltă de literatura fără vîrstă.

•

Deși nu s-a scris prea mult despre ea, și nici la timpul potrivit, proza lui Anghel beneficiază totuși

de trei excelente comentarii, semnate de G. Călinescu, T. Vianu și Ș. Cioculescu. E. Lovinescu a avut-o și el în vedere, în a sa *Istorie a literaturii române contemporane — Evoluția „prozei literare"*, însă conform principiilor sale privind subiectivitatea poeziei și obiectivitatea prozei, de la care nu s-a abătut niciodată, a sancționat-o cu severitate. E cel puțin straniu cum criticul a putut rămîne credincios unui deziderat, valabil în fond, dar contrazis nu o dată de practica literară, de scriitori care și-au încrustat și-n paginile nelirice întreaga lor personalitate. Dacă acum nu mai deranjează prea mult „plastografia" unde criticul vorbește ușurel despre proza lui Eminescu, notele rele acordate de el „caligrafiilor" lui Anghel stîrnesc uimire. Cu atît mai mult, cu cît, pe de o parte, despre poezia acestuia a vorbit în fraze onorabile, pline de înțelegere, iar, pe de alta, știm doar că sămănătorismul epic l-a ofuscat literalmente. Dar, în sfîrșit, aceasta i-a fost opinia. Infinit mai atent, mergînd, conform programului, pe relevarea artei prozatorului, T. Vianu îl așează pe Anghel în imediata succesiune a lui Macedonski: „I-a fost dat lui Dimitrie Anghel să ducă mai departe atîtea din îndrăznețele inițiative ale lui Macedonski și ceea ce a rămas neîmplinit la Șt. Petică. Pînă la Galaction și Arghezi, D. Anghel ne oferă sinteza cea mai rotunjită a curentului estetic și intelectualist". Aprecieri supreme are și G. Călinescu, care a fixat lupa asupra celor mai originale aspecte,

conchizînd: „Puțină, impopulară, proza lui D. Anghel este excepțională și revoluționară. Fără ea nu s-ar înțelege proza de mai tîrziu a lui T. Arghezi care perfecționează și sistematizează maniera arghezianâ". Preluînd aceste puncte de vedere și dezvoltîndu-le în cadrele unei monografii, Șerban Cioculescu excelează îndeosebi în comentarea textelor.

Încercînd să-i caracterizăm cît de cît proza, ne găsim din nou în situația de a spune, ca în cazul celor mai mulți dintre poeții pătrunși în hățișurile narațiunii, că aceasta poartă însemnele preocupărilor inițiale ale autorului. Cînd dădea curs amintirilor și fantaziilor (paradoxelor), Anghel nu uita nici o clipă că e poet. Atît în poezie cît și în proză, el ne apare drept un scriitor delicat, romantic, care, neizbutind să coboare adînc în realitate ori să creeze inedite cosmogonii, concepe arta ca o retragere în lumea blîndă și primitoare a florilor, sau în aceea eterică a strălucirilor diamantine. Poetul și prozatorul nostru e un ahtiat după puritate sentimentală și artistică. Prin urmare, dacă am încerca să-i caracterizăm proza, ar trebui să precizăm că ea are o structură fundamental lirică. Evocările, ipostazele afective și țîșnirile imaginative reprezintă aproape singurele „teme", cu adăugirea că acestea sînt transpuse întotdeauna în pînze de o apreciabilă bogăție plastică, în tonalități melodice pe cît de tradiționale pe atît de „adevărate" și mai ales în ansambluri de o surprinzătoare viziune modernă.

Pasiunea sa pentru flori nu s-a convertit, „epic", în pagini notabile. Cele cîteva piese florale *(Casa albă, Duşmanul florilor, Două agonii, Gherghina, Tema fatală, Calvarul florilor)* sînt doar banale crochiuri ale celui care a debutat cu placheta *În grădină*. Evident, în aproape fiecare din ele, pot fi identificate frumoase pete de culoare: „O ploaie de petale a căzut, sîngele rozelor s-a împrăştiat, zăpada narcişilor a nins în fulgi, polenul stînjeneilor a scuturat aur pe negrele mîini..." *(Calvarul florilor)*, sau descripţii destul de dinamice ale unor... invazii: „Sub grija miloasă a mîinii ce le răsădise, ele robiseră tot cuprinsul şi ne mai fiind la largul lor în straturi, urcaseră scările străvechi de piatră, luaseră cerdacul cu asalt parcă, pe marginile ferestrelor se aninaseră şi pînă şi odăile toate le cuprinseră, năvălind pretutindeni biruitoare, în pale multicolore pe mese, în vase delicate lîngă oglinzi, în complicate răvare şi glastre dealungul zidurilor. Era o năvală parfumată, o incursiune amestecată de neamuri, un norod fantezist ce-şi împlîntase steguleţele colorate din straturi şi pînă în înaltul streşinilor" *(Duşmanul florilor)*. Nota generală e însă de melodramatism acut. *Două agonii* traduce, sentimentalizant, idea poeziei *Dureri ascunse:* florile, dacă sînt despărţite, mor, ca şi îndrăgostiţii, în acelaşi timp. *Gherghina*, în stilul lui Renard, dar şi al predilecţiei pentru plantele puţin preţioase, aduce, intenţional, un omagiu fiinţei ce se stinge de nimeni ştiută. Semnificaţia din *Duş-*

manul florilor se oprește la titlu, iar aceea din *Casa albă* la despărțirea unor tineri pe motiv de... ghivece. E ciudat că Anghel n-a reușit să stabilească măcar o singură dată un echilibru real între marea sa iubire și calitatea prozei florale. Explicația ar consta poate în faptul că în *Gherghina* sau în *Două agonii* platforma estetică este tot atît de elementar simbolistă ca și aceea din poeziile-comparații *Dureri ascunse* și *Magheranii*.

De o sensibilitate reală, incluzînd undele romantismului și melancolia izvorîtă din conștiința timpului iremediabil trecut, sînt evocările. Amintiri din copilărie și tinerețe, reînvieri ale unor existențe dispărute, stampe ale Iașului etc. se găsesc în mai toate volumele, nu doar în acela de debut, intitulat sugestiv *Fantome*. Însăși prima bucată, *În grădină*, trimisă din Italia unei reviste din țară, nu este la urma urmei decît o ilustrată-amintire. Tînărul, care pe atunci nu se afirmase încă în poezie, compunea o pagină „înduioșată", amalgam naiv de umanitate și socialism utopic. „Ideea" aceasta nu va mai apare niciodată în *Fantome*, socialiștii, bunăoară, fiind tratați cu un sarcasm surprinzător, iar umanitarismul burghezului fără gînduri cedînd locul unei compasiuni destul de fundamentată sociologic.

Din ansamblul compartimentului memorialistic se desprinde conturul unui „poet al amintirii" (termenul, fericit ales, îi aparține lui Șerban Cioculescu), care nu înregistrează mari izbînzi pe tărîmul con-

creteții. Chiar atunci cînd descrie, el nu are precizie, deoarece își propune să prindă numai tonalități afective, sau cel mult siluete de abur, fantome. Recompunînd imagini umane, Anghel nu portretizează, în adevăratul sens al cuvîntului (există, firește, excepții), ci se caută doar pe sine într-o lume trecută. Nu se aseamănă deci, nici cu Creangă sau Alecsandri, care topesc amintirile, la modul epic, în apa tonică a jovialității, nici cu Iorga, care avea în vedere, în *Oameni care au fost*, ilustrul model al lui Plutarh. Prozatorul scrie despre trecut pentru că are o endemică dispoziție melancolică. Iată, de altminteri, justificarea *Fantomelor:* „Căutătorul de amintiri pe el singur se căuta, de viața lui i-a fost dor și voi toți ați trăit odată cu el laolaltă în tăcutul și liniștitul oraș al copilăriei lui. Pentru că i-a fost dor de el, a trezit multele clopote în turnuri și le-a pus să plîngă. Pentru că i-a fost dor de voi, a ales cuvinte care dor și care vibrează și ele în felul lor, în anumite ceasuri cînd sufletul și-aduce aminte. Cuvinte de vis a căutat, vorbe ce fac drumuri de catifea, anume pentru pașii de fantomă. Tonuri crepusculare a împrăștiat, imagini îndoliate a găsit, sclipirile le-a adumbrit, și voi ați venit cu drag să-i țineți tovărășie" *(Epilog)*. Înclinația spre amintire și reverie, înscrisă programatic în prima poezie din prima plachetă, i-a venit, se pare, de la mama sa: „După marginea curbă a mării, unde se închide orizontul, acolo unde încep apele albastre ale Bosforului, e o

altă lume și tu de acolo ai venit. Multe lucruri ciudate ce dorm în sufletul meu, de acolo mi le-ai adus. Nostalgia ce o resimt în fața marilor ape, cînd văd o pînză albă, fîlfîind ca o aripă de albatros, de la tine trebuie să-mi vie. [...] De după marginea curbă a mării, unde palatele de marmoră coboară cu treptele lor pînă în valuri, de acolo, ca valurile aceste ce călătoresc și murmură necurmat, îmi vin amintirile" *(Mama)*. Vagabondajul gîndurilor, simțămintele nedefinite, vagul sufletesc sînt trăsături moștenite: „După linia aceea ai lăsat tu visurile tale de copilă, întîiele tale prietenii, toate dorurile tale, pe care eu astăzi trebuie să le trăiesc din nou, de sigur. A rămas ceva departe, o fășie de viață care a trebuit să te urmărească atunci cînd m-ai născut pe mine, de nu mai am eu astîmpăr și nu mă pot împiedeca să visez. Fără de preget, gîndul meu arde și mă chinuiește; apropierile cele mai ciudate se fac într-o clipă; simțiri ce nu le pricep, mă încearcă; lucruri ce nu le-am bănuit, îmi par firești și o sete, o necurmată sete de iubire mă învinge. [...] Ai visat și tu, și mi-ai lăsat partea asta și mie, hărăzindu-mi putința de a mă înduioșa și de a-mi aduce aminte de toate" *(Mama)*. Înclinația spre visare nostalgică este sursa emoțională a unora dintre cele mai frumoase pagini evocatoare din literatura română. Pagini în genere simple, lipsite de încordarea și retorismul care minează mai toată proza romantică. Nota distinctivă și în același timp valorică re-

zidă într-o mare delicateţe, în inteligenţa naratorului de a scrie despre sine dar lăsîndu-se totuşi în umbră. Tonul automărturisirii e extrem de voalat, dorinţa supremă, excelent realizată, fiind aceea de a realiza atmosfera de taină, de vis şi parfumuri trecute. Poezia, atît de evidentă, nu stă neapărat într-una sau alta din imagini, cît mai ales în fiorul intrinsec, în aerul inefabil cu care sînt învăluite fiinţele, lucrurile şi oraşul de altădată. Anghel ştie probabil ca nimeni altul să extragă fibra poetică din viaţa revolută. De aceea, contribuţiile stilistice par, repetăm par, a juca un rol secundar. Căci ce procedee spectaculoase întîlnim de exemplu în acest pasaj: „În amintirea mea trăieşte, de copil, şi în oglinda ei ovală, înainte de a mă oglindi eu, s-au privit mama, şi înaintea mamei străbunicii care nu mai erau de mult pe lume. Ea dăinuia, răsfrîngînd în apa ei şi mărind parcă întinsul iatacului liniştit, în care mi-am petrecut copilăria. Lemnul de acajou roşu, din care era făcută, strălucea curat şi neatins de vreme, săltăraşele ei, care găzduiseră lucruşoare şi amintiri scumpe, adus de mama din Orient. Stilul ei arhaic, cu colonade meşteşugite, tăbliţe care se trăgeau de sub placa de marmoră şi pe care învăţasem să scriu, — toate rămăseseră intacte ca şi nouă. Tot se veştejea împrejurul ei, covoarele păleau cu anii, mobilele noi luau locul celor vechi, tot alte portrete se schimbau prin rame şi ea pe toate le răsfrîngea cu aceeaşi nepăsare şi rămînere la locul

ei neatinsă". *(Povestea unei console).* Lipsite de trouvailleuri deosebite, propozițiile sînt aureolate totuși de vălul unei pregnante poezii. E poezia trecutului, mai precis poezia unei mobile-mărturie a trecutului. Aici, ca și în *Rochia bunicii* sau în *Ex voto,* se reînvie o întreagă lume prin descrierea lucrurilor. Așezînd o consolă ici, fixînd colo o icoană, ascultînd într-un loc un ceas care anunța orele printr-un soi de balet mecanic, privind un pat înconjurat de o rochie de spumă și pantofi de atlas, zguduind clopote străbune ori pulverizînd bănuite parfumuri — poetul ne face părtași la o vizibilă și totuși fantomatică viață. Nu căutați, deci, pasaje izbucnite din cine știe ce răsuciri ale unei minți torturate de frumos; nu încercați să definiți lirismul. Poezia e peste tot și nicăieri. „În odaia aceea murise mama ta, și toate cele care povesteau o viață intimă brusc întreruptă de moarte, rămăseseră la locul lor, după zeci de ani de zile. Am aprins un chibrit, și lumînarea sub abajurul de hîrtie roză, a împrăștiat parcă o lumină de trandafir împrejurul ei. Oglinda ovală a consolei a prins, cît ai clipi, imaginea odaiei întunecate și a luminat-o, îndepărtînd-o ca într-un vis. Din policandrul de sus, cu ramurile înlături, umbra, deodată a coborît ca un paianjen uriaș pe parchet. Deasupra patului, pologul roz atîrna ocrotitor, pernele fin brodate chemau parcă la hodină. Plapoma de mătase, aștepta și ea, gata așternută pentru somn. Peste plapomă, spuma unei cămăși albe, și lîngă

pat doi pantofiori, ca lăsaţi atunci din picioare. Alături, o măsuţă, cu o cupă de cleştar, pe marginea căreia jucau lumini, cupa, care primea inelele în fiecare seară. Un Crist de ivoriu, cu faţa torturată sub cununa de spini, îşi întindea braţele desnădăjduite. Pe o sofà, o carte neîncepută, cu un semn la o pagină, îşi aştepta încă stăpînul.

Era continuarea unei vieţi, o anticameră a unui mormînt, în care erburi nemuritoare trăiau încă în vaze, şi în care toate încă reflectau ceea ce a fost şi e cu neputinţă să fie iarăşi. Lucruşoare intime, în argint cizelat, sticluţe de parfum pe jumătate goale, stau cu toate, rînduite frumos pe o măsuţă aşternută cu o horbotă albă, deasupra căreia o oglindă cu basculă aşteaptă încă ochii frumoşi ai moartei, care se priveau în fiecare dimineaţă şi în fiecare seară. Toate stau rînduite la locul lor, ca în minutul suprem, şi ceva imaterial parcă pluteşte în casă, care străjuie, se înduioşează de atîta pietate, şi nu poate lua trup, şi nu poate da glas ca să mulţumească celui ce a cristalizat amintirea ei, şi a-nmărmurit, ca în palatul fermecat din poveste, mersul trecătoarei vremi. Ceasornicul oprit în clipa morţii, spune şi el un ceas care nu va mai veni, şi limba oprită străluce, nemaiputînd nici ea să dea glas, ca o fiinţă care a trecut pentru totdeauna" *(Ex voto)*. Nu căutaţi, deasemenea, să depistaţi subtextul acestei ample compuneri. El nu există, cum nu există în întreg volumul *Fantome*. Tot interesul

stă într-un fel de șoaptă, în tonul intim al descrierii, în puterea de „a crea" neantul prin rememorarea universului afectiv. „Masa umbrelor", convocarea fantomelor reprezintă scopul suprem și înalta izbîndă artistică. Mobilul evocărilor e doar dorința unei convorbiri cu trecutul, în pagini cele mai adesea potolite, ca și oamenii care au fost.

Dar atîta intimism, nu anulează oare orice țel? Fără îndoială. De aceea ne și permitem a spune că Anghel n-a urmărit în fond nimic. Și, extinzînd raționamentul pe aceeași pantă inversă, că lucrul cu adevărat pasionant pentru criticul de azi, nu e atît întocmirea unui tabel cu subiecte ale fazei paseiste (evidente de altfel prin simpla lectură a unor titluri: *Mama, Tata, A. D. Holban, Popa Weigand, Mihail Kogălniceanu, Ceasornicul bunicii, Anticarul, Tîrgul Cucului* etc.), ci, paradoxal, extragerea procedeelor, nominalizarea lor în cadrul bine rotunjit al compozițiilor. Să se observe, de pildă, că de foarte multe ori autorul denunță „metoda" sa de compunere, spunînd că nu face decît să apeleze la „puterea amintirii": „Cu puterea amintirii așez lucrurile la loc, covoarele vechi cu flori șterse, iconostasul în firida din părete, rînduiesc icoanele îmbrăcate în argint, aprind candela . . ." *(Ceasornicul bunicii)*. Sau: „Vremile se abătură din nou din cale și meșterul amintirii clădi un palat frumos cum era pe vremuri, îl lumină în bătaia soarelui, dură copaci și verdeață în jurul lui, dete glas fîntînilor să cînte și deslegă

întreaga viață cu obiceiurile și datinile apuse" *(Reveria unei statui)*. Puterea amintirii se poate numi tot atît de bine fantezie sau baghetă magică. Tablourile prind viață în fața noastră, cînd vrea autorul și cît vrea autorul. *Fantome*, bunăoară, debutează cu descrierea unui Iași „actual", pentru ca imediat să apară într-o secvență contrapunctică fantoma unui viorist patriarhal. Următoarea „felie" aduce cavalcada veselă a unor trăsuri cu boieri frumoși, și din nou cîntecul vioristului, de astă dată vesel. Alternarea planurilor estompează caracterul de amintire melancolică, creind iluzia unui prezent straniu. Constatări asemănătoare despre *Garda imperială*, unde prezentul e utilizat însă direct, iar efectul e de implacabil trecut, de tristețe apăsătoare. Și într-un caz și într-altul posibilitatea de interpretare a timpurilor, multitudinea impresiilor se revendică de la pomenita metodă de construcție. Scriitorul pare că-și strînge și alege în fața noastră aducerile aminte. El ne prezintă laboratorul său, care poate fi un atelier de pictură sau unul de sculptură. Trage tușe și clădește orașe în văzul lumii, cu o ușoară notă de rudimentar. Nu vă lăsați însă înșelați. Toate elementele sînt bine dimensionate, improvizația nefiind altceva decît aparenta dezordine de pe masa intim ordonată a unui mare artist. Și, deoarece am spus că Anghel ar putea fi socotit pictor, iată cum amintirea sau bagheta fanteziei se convertește în linii și pete de culoare: „Cum sunt departe, îmi zugrăvesc singur cu

fantazia privelișteа ce n-am putut-o vedea. Colorez cerul ca de-o auroră, apoi ca un pictor grăbit arunc flăcări ici-colo, sub streșine vechi, pun umbre mari de fum pe care le despletesc în șuvițe, stropesc cu scîntei întunerecul, luminez geamurile ca într-un apus de soare, și în strada aceea strîmtă schițez în grabă o lume săracă și chinuită cum a apucat-o graba ceasului aceluia rău, în temeiul nopții. Văd trupuri încovoiate sub sarcina avutului mîntuit de flăcări, brațe agitate aruncînd pe ferești cele mai eteroclite lucruri care s-au putut visa vreodată, și în panica aceasta, îmi închipui zgomotosul alaiu al pompierilor venind în goana cailor ca să distrugă, să sfarme și să părăduiască ce-ar putea scăpa de limbile lacome ale focului...“ Rezultatul e un incendiu în *Tîrgul cucului*, de fapt reclădirea acestui cartier al Iașilor defuncți. Fantezia e nemărginită, aci fiind pusă în slujba activului, aci în aceea a pasivului: „... după ce am năruit cu fantazia colțul acesta al orașului copilăriei mele, prin care eram silit să trec de două trei ori pe zi, învins parcă de-o compătimire ciudată, încerc să-l reclădesc. Închipui o zi de tîrg și fac să mișune pe ulița aceea o lume de țărani venită de prin satele din împrejurime să-și cumpere cele de nevoie la gospodărie; deschid obloanele la prăvălii și în pragul lor așez siluetele care au dispărut, le dau figura aceea de pradă care le e caracteristică, le întind mîinile hrăpărețe ca să prindă un mușteriu din cale, atîrn deasupra firme

vechi şi pun să le bată şi să le zîngănească vîntul, iar în prăvălii aşez tot amestecul de mărfuri mărunte, toată ruina nenumăratelor gospodării care veneau aruncate aci cum vin sfărîmăturile pe coastă, pe urma unui naufragiu, aşez în clituri tot soiul de stofe vechi, vîndute după falimente, atîrn în cuie cel mai bizar amestec de haine vechi de toate modelele, de toate formele şi de toate nuanţele, strămut mobile, canapele străbune, jilţuri cu telurile scoase, scaune fără picioare, dulapuri mîncate de cari, lămpi hîrbuite, farfurii legate în sîrmă, samovare turtite şi fără hornuri, ghete orfane de pereche, botfori mucegăiţi, schelete de umbrele, tromboane de alamă rămase de pe urma cine ştie căror lăutari, şi cîte alte toate lucruri fantastice îşi poate închipui mintea omenească. Stropesc pe jos podelele murdare, cu opţi de apă, împrăştii apoi peste tot un miros muced de vechime, de usturoi şi de sărăcie încuibată, şi ca să-mi întregesc acest tablou grotesc, mişunînd printre negustori şi muşterii, alung o liotă de copii nespălaţi şi murdari pe stradă, le pun chivere de hîrtie în cap, le atîrn un colţ de cămaşă pe dinapoi, şi-i pun să alerge, să lărmuiască, să se strecoare printre trăsuri, aşa cum îi vedeam în fiecare zi. Strecor din cînd în cînd, ca să variez tabloul, bătrîni cu laibere lungi, cu ciorapi albi, cu căciuli mari, îmblănite, pe sub cari încîrlionţesc în şuruburi perciunii, la scot un colţ de batistă din buzunarele laiberelor şi-i fac să umble şi pe dînşii". Acesta e

laboratorul. Dacă vrei să vezi din ce se compune, nu e greu să constați că ai de a face cu străvechiul dar dezinvoltul procedeu al acumulării, care ține parcă loc de impresie și observație concretă. Nu are însă nici un rost să numeri piesele din atelier. Contează iluzia care ți se inculcă, aceea că Tîrgul Cucului e construit cumva în joacă, din frînturi omenești, tot așa cum la repezeală, și în fața noastră, par a fi compuse unele piese americane contemporane (W. Saroyan, *Clipe de viață*). Poetul Anghel, senzitivul Anghel este deci un prozator extrem de actual. Părerea aceasta se desprinde cu și mai multă autoritate din *Povestea unui mușuroi*. Sentimental și obiectivat, liric și detașat, fragmentul memorialistic în discuție sfîrșește prin a se constitui într-o uluitoare prefigurare arghezian. Nu e singurul loc unde sentimentele ultragiate se transformă peste timp într-un rechizitoriu extrem de caustic. Îl citățm însă pe acesta, întrucît e revelator și-n privința metodei. Amintirea e ipostaziată în nemiloasa vreme, care își încrustează verdictele cu un adevărat scalpel: „Vremea și-a întipărit ghiarele în preajma ochilor, și-a sculptat faldurile amare împrejurul gurilor, și-a săpat paralele adînci pe netezișul frunților, și-a tras neagra estompă sub rumănul pleoapelor, a schimbat fețele, le-a dat unora masca de melancolie a drumeților ce și-au rătăcit drumul, altora jovialitatea celor ce-și pot satisface orice dorințl, a semănat morți în cale, a cicatrizat răni, a aruncat cenușă

peste incendii, a potmolit avînturile, a încovoiat cerbicile, şi ca un pictor fantezist, cuprins de o nebunie subită, a intrat în această veche galerie de portrete trecute, şi cu penelul lui a aruncat culorile la întîmplare, a prefăcut luminile în umbre, a mîzgălit umbrele cu lumini, a aruncat noapte în strălucirea ochilor, doliul peste surîsul gurilor şi toate le-a făcut de nerecunoscut..." Cum se vede, portretele nu sînt bine închegate. Memorialistul e în majoritatea cazurilor un subiectiv care îşi corectează faptele de viaţă, impresiile şi amintirile în funcţie de o tiranică... afectivitate. Ignorînd detaliul istoric (cum l-au ignorat şi Macedonski sau Mateiu Caragiale) memorialistul mizează numai pe emoţie şi culoare. Realismul propriuzis, strecurat într-un portret sau într-o descriere a vreunei clădiri, reprezintă un simplu accident. Iată de ce portretele lui Anghel, chiar atunci cînd intenţia de detaşare nu lipseşte, sînt numai creioane ale unor dispoziţii din tinereţe. A. D. Holban va fi privit cu reavoinţă pentru că a jignit sensibilitatea juvenilă a autorului. În schimb, Mihail Kogălniceanu se va bucura de un tratament îngăduitor. Că portretele n-au decît valoare documentar-afectivă, aceasta ne-o dovedeşte în special profilul unui lider al mişcării socialiste. Nimic din ce ar face obiectul unei atitudini detaşate nu există aici. În schimb, e prezent tot ceea ce poate ţîşni dintr-o furie vindecativă. Poate de aceea chipul lui

Nădejde se și întinde pe o singură perioadă, cea mai întinsă din cele cinci volume. E o respirație, cum numai oratorii antici mai dovedeau: „Și acum, tu omule de abanos, pîntecosul din alte vremuri, deformatul de oglinda soartei, tu cel cu casa tăcută zidită pe nisip, spre care se strecurau oamenii-umbre, tu cel ce erai totul și de la care se așteptau toate, tu cel devenit umbra celui care a fost contrastul zilei de ieri, siluetă tristă de ex-om, Ahasver nenorocit, fantoșă desperechiată, renegat al altei bătălii, fantomă a steagului roș, spune-mi, în serile tîrzii de iarnă cînd zăpada și-a așezat troienile, ori în serile tulburătoare de primăvară, cînd mirosul florilor urcă peste ziduri, și-ți aprinzi luminile după geamuri, îți mai aduci aminte de trecutul furnicar, mai aștepți tu pe cineva să vie să bată în ușa ta, te mai recunoști tu după o zi de trudă, tu, care porți culoarea zidurilor pe unde treci, așa șters și fumuriu cum ești, cînd dai cu ochii de oglindă, te mai întrebi tu ce ți-au devenit tovarășii și ce ai devenit tu însuți în curgerea vremurilor!“ *(Povestea unui mușuroi)*. Căutînd să privim lucrurile în dialectica lor interioară, am putea zice că eroul de mai sus nu e I. Nădejde. Ceea ce vedem, nu e mobilul ieșirii caustice, ci însăși ieșirea furibundă a scriitorului. E și normal: orice ar întreprinde, memorialistul nu poate vorbi decît despre sine. Ce-i rămîne de făcut, în acest caz, criticului? Desigur, să alinieze mijloacele stilistice. Deci vom zice, împreună cu Șerban Cioculescu, că

în *Povestea unui mușuroi* e utilizată filipica ciceroniană. Interpelarea e aici de o maximă duritate. Alteori, ea capătă însă forme infinit mai blînde, în conformitate cu blîndețea ființei dispărute. Așa în *Ex voto*, în *Mama* sau *Tata*. Nu mai citäm, deși cîteva pasaje din prima lucrare ne-ar dovedi, poate mai convingător decît oricare alta, că „dintre toți memorialiștii noștri, niciunul n-a stăpînit, ca D. Anghel, potențialul emotiv, de natură muzicală și talentul de a comunica emoția, prin evocarea umbrelor omenești și a lucrurilor care le-au făcut, în viață, ambianța naturală" (Șerban Cioculescu, *Dimitrie Anghel, Viața și opera*).

Rămînînd încă un timp în zona procedeelor, să mai notăm predilecția pentru leit-motive. Specifică romantismului (vă puteți imagina paginile orchestrale ale lui Wagner fără leit-motive?) modalitatea aceasta e desigur cum nu se poate mai potrivită în poemul în proză, specie alimentată cu precădere de stările lirice. *De vorbă cu un afiș*, debutează și sfîrșește cam cu aceeași frază, cu deosebirea că cea din final potențează melancolia primei. La fel *Mama*, unde începutul și încheierea sînt pur și simplu identice: „O negură te învăluie și parcă din neguri e ursit și conturul tău". De menționat că tehnica leit-motivului este utilizată la o scară extrem de ridicată. La Anghel, motivul dominant nu e numai o frază sau o imagine dintr-un fragment anume. Există simboluri care circulă de-a lungul unui întreg volum.

Astfel, în *Fantome*, ori de cîte ori se produce dangătul clopotelor, ideea e aceeași: evocarea vremurilor de glorie ale Iașului patriarhal. Spre a vă convinge, citiți, *Clopotele*, *Clopotul lui Nicoară* și chiar *Ex voto*.

„Amintirile" lui Anghel sînt scrise în ceasurile miraculoase ale nopții, cînd realul își pierde conturele, cînd trecutul pare iremediabil trecut, cînd gîndurile aleargă nebunește pe coarda unei imaginații febrile, cînd toată ființa aspiră spre plenitudine, spre frumos. Nu este amintirea domeniul exclusiv al poeziei? Fără îndoială. Purificat, autorul se coboară la condiția elementar-naivă a copilului care așteaptă cu ochi măriți apariția fetii din dafin. „Dacă dafinul bătrîn nu și-a deschis inima să-mi arate comoara lui, comoara întreagă de poezie a nopților pe care le-am pierdut privind la dînsul mi-a pătruns fără de voie sufletul. Nemărginita poezie risipită așa de darnic, de la lacrima stelei din infinit și pînă la stropul de lumină al licuriciului mi-au luminat îndeajuns ochii. Freamătele împrăștiate care trec pe vîrfurile erburilor plecate, ca și înaltele frunzare ale copacilor, mi-au fermecat cu prisos auzul. Mirezmele toate, pe care trupurile florilor le exală, m-au făcut să știu ce-i îmbătrînirea și să-mi pot fermeca singur, ori unde aș fi, întunericul" *(Fata din dafin)*. Și l-a fermecat într-adevăr, proza sa fiind o tentativă de înviorare a concretului.

Putere deosebită de transformare, Anghel n-a avut. I-a lipsit, pentru a putea pune în circulație alte

realităţi, imaginaţia... creatoare. Basmele sale, de exemplu, sînt uşurele „dări de seamă", fără un palpitant fir narativ. Din *Jertfa* ne alegem doar cu o schemă de subiect: o tînără fată de împărat trage să moară pentru că în grădină nu se găseşte nici un trandafir roşu. Aflînd aceasta, bălaiul grădinar colorează cu sîngele lui rozele albe şi... *Povestea celor necăjiţi* e subminată de prea evidente tendinţe eticiste, care, în final, sînt adunate într-un insolit îndemn la revoltă. De mirare cum Anghel, mare iubitor al basmelor (vezi *Pe un volum de Charles Perrault*) n-a izbutit, nici să respecte imperativele speciei, nici să se impună, precum Eminescu, printr-o fastuoasă poezie. Poate şi mai artificial e în bucăţile ce au la bază o oarecare anecdotă. *Scrisorile:* după o îndelungată activitate epistolară, doi tineri hotărăsc să-şi restituie misivele. Recitindu-le, ei sfîrşesc însă prin a cădea unul în braţele celuilalt, pentru că, de, „cuvintele închid o vrajă neînchipuită în ele". Dacă n-ar fi fost atît de melodramatică, probabil am fi spus că Anghel aduce un elogiu scrisorilor de amor, spre deosebire de Laclos, care, în *Les liaisons dangereuses*..., şi aşa mai departe. Într-o relatare opintită, oscilînd între poem şi apăsătoare romanţiozitate, *Puteri ascunse* ne asigură că femeia e un lucru delicat. *Semănătorul* şi *Pilda unui înţelept* sînt afişe pentru curentul lui N. Iorga.

Mai acceptabile par sforţările de surprindere a unor manii, precum *Colecţionari* şi *Sforăitorul*. Dar

nu în întregime, și nici într-un caz pentru conținutul lor. Prima o aducem în discuție numai întrucît seamănă cu celebra nuvelă a lui Macedonski, *Între cotețe*. Autorul *Cărții de aur* își trecea ipochimenul prin diverse manii zoologice, precum instaurarea coloniilor de furnici și creșterea păsărilor. Anghel, după ce stabilește numai trei și eterogene pasiuni falimentare: femeile, jocul de cărți și caii, își ancorează eroul în boala timbrelor. Cea de a doua, cu destul de naive considerații despre atitudinile pe care le poate avea omul în timpul somnului, cu o poantă ridicolă, dar și cu un bun poem al visului, se reține datorită unui pasaj burlesc, unde sînt înșiruite și hiperbolizate, în manieră... prehogașiană, zgomotele de fanfară produse de un redutabil sforăitor: „Sunete mai ciudate, nici un simfonist din cea mai modernă școală nu poate să găsească. Glasuri de pisici gîtuite, aruncate într-un fund de trombon, murmure de batoze nehrănite bine, fluiere de piculine, oftări de orgă, gargarisme de difterici, apoi dueturi de primadone decăzute și de tenori deveniți baritoni, ecouri și îngînări de cuc, tremoluri de violoncele, chemări de ventriloc, în sfîrșit toate fluerele, foșnetele, urletele, murmurele, crescînd și descrescînd după fantazia sforăitorului". Încîntat de subiect, autorul face variații: „Abia ce adorm — se mărturisește sforăitorul — pieptul meu puternic, ca un foi pus în mișcare, deslănțuie furtuna. Sunete bizare pornesc și vibrațiile lor fac să clinchete sticlele pe

etajere, flacăra candelei, ca bătută de vînt, începe să lupte şi oscilează, hîrtiile de pe mese îşi iau sborul prin casă, şi toate cele parcă sînt apucate de ducă-se pe pustii. Cînd sunt pe spate, după banchete ori mîncări copioase, fac variaţii de geamandură trezită de uragan. Întors pe dreapta, sforăitul meu mişcă părul de pe tîmplele nevestei, desdrobeşte fulgii uşori din pernă şi-i joacă în aer, şi atunci scot fluierături de viperă, ţignaluri lungi de sergent de stradă, piruituri de privighetoare ameţită". Studiul unei manii se face însă şi într-o bucată antologică, *Sunt lacrimae rerum*, punct de mare înălţime între Macedonski şi Bassarabescu. Fixînd ideea în traducerea greşită a cuvintelor lui Virgiliu („lucrurile iau parte la durerea noastră", în loc de „sunt lacrimi pentru nenorocirile noastre"), Anghel compune un fel de radiografie, pe linia preferinţei şi virtuozităţii sale: descripţia lucrurilor. Mătuşa Elencu, în mînă toată ziua cu un pămătuf, este duşmana prafului, dar şi a liniştii şi stabilităţii lucrurilor. Maniacă, ea transformă o activitate cuminte într-o supremă scrînteală. Lucrurile sufăr cumplit de pe urma mişcării şi curăţirii perpetue: „tînjitoare şi cu braţele întinse se rugau parcă vechile fotoliuri. Sarcastic rîdea pianul cu dinţii lui de fildeş, stăruitor se rugau ochii celor din rame, dar toate erau zadarnice". Numai moartea mătuşii readuce liniştea mult dorită, cînd lucrurile pot în sfîrşit respira în voie: „Ca un viteaz ţinînd steagul, aşa a murit ea, şi de gal-

benă ce era și uscată, mai galbenă părea acum. Tăcute priveau și stranii oglinzile la ea, reflectîndu-i chipul. Liniștite și așezate pe hodină păreau fotoliurile [...] Așa stătea liniștea privind în gol sau poate la sora ei moartea ce s-așezase și ea nevăzută într-un fotoliu și privea cu drag, cum curg liniștite ceasurile și neoprite de nimeni se statornicesc umbrele". Lucrurile nu mai înglobează poezia, ca în atîtea alte tablouri și amintiri, ci, ultragiate, par a juca rolul acuzatorului. Se realizează astfel detașarea și ironia, fără de care sancționarea reducției sufletești ar fi ineficientă. Evident, pentru aceasta, a fost nevoie de exagerare, sau dacă vreți, de schematizare împinsă pînă la absurd. Metoda, cu toată alura sa modernă, e, în fond, clasică. Moraliștii francezi nu procedau altfel, și un La Bruyère ar fi putut compune *Sunt lacrimae rerum* sub titlul „Scuturătoarea de praf". Cu toate acestea, pecetea lui Anghel e foarte vizibilă. Mai ales în introducerea-teorie: „Ce dulci intimități se desprind dintr-o gospodărie veche... Sunt unele în care lucrurile fac parcă un singur trup cu odaia. Ele stau nemișcate și vremea trece peste ele, nimic nu le schimbă, soarele poate pătrunde ici-colo și le mai pălește fața cu sărutările lui fierbinți, o mărgea poate dintr-o perină se desprinde, o floare pe un covor se decolorează, o fotografie dintr-o ramă se acopere de-o ușoară negură.

Încolo ele stau, dormitează, trăiesc cu viața lor latentă și e deajuns să miște una din ele ca întreaga

armonie să dispară". A venit astfel timpul să spunem că scriitorul nostru își concepe prozele ca pe niște articole. Indiferent de conținut, el anunță într-o introducere „independentă" ideea ce urmează a fi dezvoltată. Uneori aceasta ia forma poemului (poem închinat florilor în *Calvarul florilor*, visului în *Sforăitorul*). De cele mai multe ori, ea îndeplinește însă funcția de punere în pagină. Avem de a face, în asemenea împrejurări, cu reflecții modeste. În *Paradoxele unui nebun*, unde se încearcă a se vorbi, la modul moral-filozofic, despre bine și rău se realizează numai o „concretizare" banală a celor două simboluri: mielul (binele), șarpele (răul). Părăsirea unui șlep, undeva într-un cîmp pe malul Prutului, stîrnește următorul panseu despre perisabilitate: „O! Eterne naufragii, cum le prefaceți voi toate și cum vă bateți joc de tot ce durăm noi pe pămînt și pe ape. Cum încremeniți voi lucrul ce-a fost mișcător și desrobiți ce-a fost clădit pe temelii statornice odată" *(Vasul-fantomă)*. Prea ingenioasă nu e nici uvertura la „Scuturătoarea de praf". Am citat-o, totuși, pentru a arăta că . . . „noul roman" al lui Georges Pereç, *Les choses*, nu e izbitor de nou: intimitatea care se crează între om și lucruri, puterea dominatoare a lucrurilor asupra omului au fost observate, de mult, și la noi.

Urmărind ciudățeniile, maniile, naturile primare, Anghel a ajuns firesc la unele proze de mister, groază sau umor macabru. Nu sînt piesele sale de

rezistență. Merită însă a fi amintite, fie pentru o idee, fie pentru cîte un crochiu psihologic izvorît dintr-o optică naturalist-absurdă. În *Fără mîini, fără picioare* există un cerșetor foarte bătrîn și un individ care nu beneficiază de aportul membrelor. Locuiesc în grote așezate vis-à-vis. Cel întreg îl pismuiește pe cel redus la un trunchi hidos, deoarece oamenii preferă nenorocirea spectaculoasă. Ne-am fi așteptat, învățați cu Delavrancea, la o scenă de omor. Nu se întîmplă însă nimic —, așa că valoarea schiței stă în explicația titlului: „Era o miniatură sculptată de un scalpel nemilos, un amputat de mîini și de picioare, o biată licărire de viață într-o candelă de lut hîrbuită". *Misterul din str. Navarre* face și ea obiectul unui portret funambulesc. Portretul îl recompunem însă noi, pentru că textul, sărac în elemente șocante, se sprijină doar pe angheliana aglomerare de obiecte, în speță pe creionarea unui tablou cu păsări și animale împăiate. Păcat, ideea (un bătrîn vînător se sinucide în mijlocul animalelor răpuse de el pentru a le da acestora o ultimă satisfacție) s-ar fi pretat la o speculație à la Edgar Poë. Mai bine articulată pare variația pe tema groasă din *Pastramă trufanda, Mortul recalcitrant*. Ilustrul model este însă copleșitor. Ceea ce era terifiant și umoristic în povestea orientală a lui Caragiale, e destul de trivial la urmașul său. Integral neizbutită *Din partea repaosatului*, care poartă marca înduioșării specifice lui Gîrleanu.

Poate că încercarea cît de cît reușită de transcendere, de imaginare a unei întîmplări stranii o găsim în *Pîinea noastră cea de toate zilele*. Lucrarea se salvează prin ingeniozitatea subiectului, printr-unele reale rudimente de viziune mistico-fantastică și, mai mult decît oricare dintre tentativele narative, printr-un sensibil sîmbure epic. Acțiunea, dacă putem vorbi de așa ceva, se situiază în timpul nedefinit al tuturor posibilităților: îngrozit de păsările care îi scuturau spicele, Sima, în mînă cu făclia ultimului mort, pătrunde în holde și rostește un jurămînt cumplit: „Cum nu văd eu acuma și cum nu vede mortul, așa să nu vadă păsările holda aceasta și așa să fie luată mintea păsărilor, cum e luată mintea mortului de la lume". Imprecația se adevărește, păsările ocolesc lanul, vîntul asemenea, dar nici țăranul nu mai poate secera. Grîul e legat. Îl desleagă mortul de la care Sima împrumutase făclia. Scena e memorabilă și definitorie pentru observația pictural-cinematografică: ... „mortul, dîndu-și lespedea într-o parte, apăru, ridică mișcătoarea flacără a făcliei în sus și urmat de tot norodul păsărilor se îndreptă spre poarta țintirimului. Albă, para făcliei luci, se plecă spre partea de unde bătea vîntul, luptă mai să se stingă, se făcu măruntă cît un licurici, și apoi reapăru ca o scînteie care alergă dincolo de poartă, înaintînd spre lanul lui unde se statornici o clipă în mîna mortului. Neclintit și ca oprit din copt, cu toate spicele întoarse spre cel ce venea ca spre un

mult așteptat, galbenul lan stă sub lună. Urmată de păsări însă, făclia se mișcă din nou și precum făcuse Sima cînd legase spicele, asemeni făcu și mortul. Se opri la cele patru colțuri, deslegă firele de păr și apoi ridicîndu-și făclia intră în lan pînă la brîu. Albă, para făcliei străluci din nou peste capetele mișcătoarelor spice, lumină mătăhuza cu brațele întinse care parcă se înfioră la apropierea ei, păru că se stinge, se aprinse din nou, apoi deveni mărunță ca un licurici, se depărtă și se făcu una cu noaptea, împreună cu mortul . . ." Remarcabilă prin stilul artistic, scena aceasta e unica despre care se poate spune că are un cuantum mistico-fantastic, domeniu devenit ulterior atît de familiar lui Vinea (suprarealistele *Flori de lampă*) și Voiculescu. Unica, pentru că *Morfina*, bătaie insistentă la poarta oniricului, se reduce la o cuminte panoramă a fericirii, la o prea vizibilă dorință de a scrie frumos.

De fapt, proza cu intenții fantastice a lui Anghel epatează, cît e cazul, numai prin formă. Autorul excelentelor „fantazii" *Oglinda fermecată, Culegătorul de stele căzătoare, Hefaistos* n-are o prodigioasă imaginație, element absolut hotărîtor pentru cel ce încearcă să rupă, funciar, cu lumea înconjurătoare. Realitatea l-a oripilat („o dușmănie contra alcătuirii firești a lucrurilor fierbea în sufletul meu . . ." — *Oglinda fermecată),* dar tot ceea ce a putut face a fost să o plaseze în cadrele estetismului. Anghel s-a fermecat singur cu ajutorul artei sale. Neputînd să-și

depăşească destinul terestru, prin plăsmuirea unor uriaşe pînze filozofice sau măcar simbolice, neavînd forţa de a-şi proiecta aspiraţiile în contextul unei mistici sau mitologii „personale", nereuşind, în fine, să intuiască mecanismele unei existenţe deosebite — poetul s-a mulţumit cu rudimente ale tuturor acestora, cu simulacre de mitologie, fantastic şi fiinţă stranie pe care le-a înnobilat cu pana sa veşnic vrăjită de strălucirea aurului şi argintului. Pe această coordonată — una dintre cele mai semnificative — Anghel aduce mult cu Macedonski. Nici autorul *Thalassei* n-a creat, la urma urmei, un fantastic existenţial. Ambii se impun printr-o fantezie de ordin plastic, prin tablouri elaborate de o vie şi modernă inteligenţă artistică. De aici, bineînţeles, predilecţia lor pentru neologisme, pentru lumină şi culoare, pentru tot ceea ce poate înrîuri o minte fermecată, dar statică. Universul există independent de voinţa lor. Ei nu-l pot transforma structural. Dar îl pot înfrumuseţa: pot coborî din ceruri o ploaie strălucitoare de aştri, nu le lipseşte aptitudinea de a alcătui decoruri feerice, au darul de a vedea în incendiul provocat de soare, sau numai de un foc banal, fascinante spectacole.

Într-un cuvînt, Anghel n-a putut spulbera natura. Dar a fost în stare, dacă nu să-i alăture o alta, cel puţin să o vadă printr-un ochi sensibil, înfometat de frumos: „Fantezia nebună a vîntului a aninat ghirlănzi pretutindeni, ca pentru recepţie. Cel mai

ingenios artist n-ar fi putut să găsească motive mai decorative, mai caste. A prefăcut copaci în policandre minunate cu țurțuri sclipitoare; a brodat dantele scumpe, a lucrat în filigran cele mai subțiri mlădițe, care se desenează pe cer ca într-o feerie" *(Hoțul)*.

Limita posibilităților fantastice și a distanței ce ține s-o pună estetul între el și viață sînt teoretizate în *Oglinda fermecată*. Autorul, căci el este „eroul", mărturisește ura sa împotriva stabilității: „O dușmănie contra alcătuirii firești a lucrurilor fierbea în sufletul meu, monotonia acelorași decoruri înălțate de ani și în care mă îngrădise o voință ce nu era a mea, mă răzvrăteau. Înșiruirea liniară de oșteni disciplinați a plopilor ce se îndrumau veșnic spre arcul porții fără a putea trece nici odată dincolo de ea, în largul cîmpului, spre libertate, mă chinuia parcă". Într-un vis („puterea visului", aici; „puterea amintirii" în memorialistică), răzvrătitul, cu ajutorul unei oglinzi fermecate, mută plopii din loc. Isprava e contemplată cu satisfacție, în fraze reci: „În fundul cerului, albă luna se ridicase și ea și privea mirată, ea care le vedea de atîta vreme toate și nu putea parcă să se armonizeze cu peisagiul acesta neobișnuit, părînd că e o podoabă aninată, așa într-o doară, de cineva fără gust și fără simțămînt artistic. Străină privea și pe fața ei ironică se vedea cît de colo că-și dădea seamă că ieșise din obișnuitul lucrurilor existente și rușinată parcă de fapta mea, își trase un nor peste mască și se acoperi.

Iar așa, întunecat, peisajul rămase și mai straniu". Dimineața, însă, toate lucrurile reintră în matca lor: „... cînd m-am trezit din somn și canavaua visului și-a destrămat urzeala, misteriosul meu talisman nu mai era nicăieri, fereastra mea întoarsă tot spre același orizont, spre care priveau ochii mei triști în fiecare dimineață și eu tot același om pe care îl știu de mult și pe care nu-l pot scăpa de realitatea lucrurilor existente". Pînă și visul își are limitele lui. Dorința de metamorfozare rămîne numai o dorință nerealizată, „un vis simbolic" (În *Opere complecte — Proză, Oglinda fermecată* e intitulată *Un vis simbolic*).

Tendința de alcătuire a unui univers în concordanță cu pasiunea pentru puritate extra-terestră răzbate și-n *Culegătorul de stele căzătoare*. Cu aceleași negative rezultate. Enric (o ipostază străvezie a autorului) vrea să se risipească în ploaia aștrilor, în stelele care cad plîngînd: „inima lui Enric își avea și ea lacrimi, sătul de puterea asta nevăzută ce-l ținea încătușat pe pămînt, în timp ce cu privirile putea să facă ocolul lumii". Pentru a avea iluzia existenței astrale, vizionarul se claustrează în casă, în timpul zilei, iar noaptea trăiește intens, vagabondînd pe traiectoriile globurilor strălucitoare. Nemulțumindu-se nici cu atît, hotărăște să-și construiască un castel din stele căzătoare. Moartea îl surprinde în acțiune. Anecdota ar fi interesantă, însă e lipsită total de viață. Dar ce importanță are aceasta, cînd între

limite atît de zgîrcite, sînt plasate emoționante euforii, fascinante jocuri de imagini-artificii. Nu ne dăm seama dacă citim din Macedonski sau din Anghel: „Vii, scînteile aprinse ale atîtor sfărîmături, ca un roi de albine de aur împrejurul stupului de foc al soarelui, prindeau să rotească. Unele se desprindeau parcă, luate de cine știe ce vînt care străbate acele înălțimi nebănuite; și răzlețe de roi, tremurau o clipă, se făceau albastre, se fărîmau în pulbere violetă și apoi dispăreau. Altele ca niște semințe de diamant aruncate prin voința și știrea cuiva, se apropiau tremurătoare la un loc, păreau că odrăslesc un mănunchi de viorele și dispăreau la rîndul lor. Viu înălțimile se luminau o clipă, străluciri de ape ca pe luciul unei mătase albastre treceau; și universul nepăsător de risipa asta de nestemate aruncate cu atîta dărnicie, se schimba la față, pălia, își stingea din loc în loc înflăcăratele faruri și devenea încetul cu încetul uriașul clopot de sticlă anonim, ce stă deasupra capetelor noastre și își ascunde tainele cît ține ziua". Simple pretexte feerice, bucățile fantastice ale lui Anghel cuceresc prin ordonarea subtilă a culorilor, luminilor și penumbrelor. Pretutindeni e numai bucurie artistică. Iată personificarea lui Hefaistos, fiul lui Zeus și al Herei, care, înfuriat de tratamentul rece al unor fete dintr-o fabrică de panglici, decide să ardă totul în vîlvătăi. Focul e întreținut cu o rară știință a gradării și cu o surprinzătoare admirație din partea celui care și-a pierdut odată casa

tocmai din cauza lui Hefaistos: „Cald, ca venit din gura unui cuptor, un suflu atunci alergă prin ateliere, mişcă panglicile toate şi făcu ochii fetelor să se ridice spre străin. Şi deodată în punctele acelea negre şi albastre, verzi şi aurii, în rotocoalele acelea prin care priveşte viaţa, în vitraliurile acelea colorate ale fetelor ce se ridicaseră din nou spre Hefaistos, o spaimă trecu. Din negru şi întunecat ce era trecătorul, din anonimul şi fumuriul străin, o pară de foc stătea acum înaintea lor şi se cumpănea, căutîndu-şi mersul... Şi din vii şi strălucitoare ce erau panglicile înainte, mai vii şi strălucitoare deveniră, din colorate şi luminoase ce erau curcubeele de funde, mai luminoase şi colorate se aprinseră, din licăritoare şi iradiante ce erau firile de mătase întinse pe războaie, mai iradiante şi licăritoare fulgerară... Prin toate ferestrele deodată se înălţă Hefaistos sub formă de flacără şi privi întunericul de afară, luminînd cu scîntei, zăpada căzută de curînd. Grăbit apoi alergă prin ganguri, săltînd urcă în goană treptele scărilor, cu mii de aripi bătu zidurile ca şi cum s-ar fi înăduşit, îşi încordă puternicii umeri şi ridică acoperişul, eşind afară pe sub streşini, în mii de limbi de foc, ca să caute aer şi să respire. Aerul însă pătrunzînd, răzbi înapoi norii de fum şi şăgalnicul zeu cu toată obişnuinţa plămînilor lui încercaţi, simţind că se covîrşeşte, îşi înfipse creştetul şi ridicînd cu totul acoperişul eşi afară sub cerul liber uimind cu strălucirea lui nenumăra-

tul norod al celor de sus ca și al celor de jos care se adunase ca să-l privească. Împodobit ca pentru o sărbătoare ieșea acum cel ce își petrecea viața mai mult sub pămînt, fluturînd mătăsuri roșii, verzi și albastre, își arăta multipla ființă cu multicolore panglici înodate în plete, își scutura capul, cu mîinile pline de funde, pe care le arunca în ploaie de artificii, se proiectă asupra zidurilor suflînd un nor de fluturi și de scîntei pe nări și pe gură, își afirmă necăjita-i ființă fetelor ce nu știau ce străluciri dormiau în sufletul lui. Serpentine de flăcări și confetti de scîntei alergară, veniră înapoi atrase de marele suflu al celui ce respira, bogate căzură din nou, ca un deluviu de decorații în întuneric" *(Hefaistos)*. Să mai reproducem o secvență similară din *Scînteia*, sau unele peisaje selenare din poemele *Sonata lunii* și *Din tainele lunii* (un fantezist de structură romantică nu putea ignora faptul că razele „astrului poetic" colorează obiectele, schimbă formele, estompează conturele și aduce un aer misterios acolo unde ziua tronează banalul)? Ne oprim aici. Nădăjduim că exemplele au fost edificatoare pentru arta celui care a crezut mai mult în feeric și decorativ decît în viața propriuzisă.

Ar fi totuși greșit dacă am conchide că paginile cele mai bune ale lui Anghel sînt doar acelea de poleire a naturii. Este el creatorul poemului în proză, dar și al pamfletului. A avut disponibilități pentru o observație acidă. Însă, prin forța lucrurilor, obser-

vaţia aceasta n-a mers spre particularizare, ci tot spre o „desprindere“ de ordin estetist. Îndeosebi titlurile din volumul postum ne arată că, spre sfîrşitul vieţii, autorul plăsmuia un soi de pilule moderniste, ţărmurite de umor „plat“ şi verb contondent. *Arca lui Noe*, aşa s-ar fi numit, probabil, volumul, nu e mai puţin angheliană ca *Fantome* sau *Oglinda fermecată*. E la fel de metaforică şi de plastică. Are însă un plus de luciditate, ca să nu spunem un strat de mizantropism ce se revendică de la o existenţă angoasată de urît. Şi, mai ales, se simte un prezent controlabil, în pofida faptului că deformaţiile, captate de o pană voit schematizantă, frizează uneori absurdul. După o viaţă întreagă jertfită cuvîntului, Anghel a ajuns să jongleze cu opticile, să le substituie fulgerător, să detecteze posibilitatea unor imagini rafinate pe tărîmurile cele mai pustii. Un asemenea proces demonstrează uriaşă pasiune pentru artă, deosebită ambiţie în a demonstra că proza poate rezista şi fără fir narativ, numai prin efuziuni, ironii, reflecţii şi descripţii. Ca să nu mai lungim vorba, intraţi *În grădina plantelor* din Paris. Nu vă uitaţi la florile care s-au trezit în acest început de primăvară, ignoraţi-i şi pe oamenii, nu prea manieraţi, dimprejurul cuştilor. Priviţi numai păsările şi animalele: „cocostîrci betegi şi reumateci şchioapătă ca după o cursă neizbutită; cocori degeneraţi şi fumurii privesc în zare, căutînd parcă o latură de triunghi. Mai încolo, dintr-un basin în care ai spune că şi-au

spălat copacii clorofilul, cîțiva crocodili beți ca niște lazaroni au eșit și dorm pe colacul de piatră, dogorîndu-se la soare. Un hipopotam ca un burghez rumen și bine instalat, care-și are baia la domiciliu a ieșit și pozează pentru nudul lui trandafiriu. Dinții singuri, în gura-i capitonată cu mătase roză, lasă de dorit. În alt compartiment, tot cu baie proprie, doi urși polari fac o hidroterapie intermitentă și apoi ore întregi ca și cum ar fi condamnați de cineva la un hartlabour, unul după altul cu blana înfoiată de apă, cu ochii mici și șireți, cu legănări grațioase și ritmice, pășind tacticos pe colacul îngust de piatră ca doi echilibriști fac ocolul bazinului". Nu vi se par ciudați pensionarii grădinii? Desigur. Cu toate acestea, ei nu au aproape nimic deosebit. „Vinovate" sînt numai optica și explicațiile ghidului. În fapt, e o descriere care împrumută ceva din asociațiile unui intelectual, sau poate, prin antiteză, din experiența redusă și viziunea simplificatoare a copilului. Nu sîntem astăzi martorii unei arte unde mimarea primitivismului și a infantilismului trec drept manifestări ale spiritului modernist? Iată că Anghel a intuit și el această modalitate, pe care, transcriind-o neologistic, a investit-o cu umor. Situația se repetă în multe locuri. Aici, habitudinile animalelor sînt văzute ca practici ale oamenilor. În altă parte, lucrurile, uneltele sînt privite ca niște animale preistorice. Urmarea, potrivit intenției, e o apocalipsă: „Pluguri și secerători care umblau pe lanuri

ca niște dihănii cu aripi fantastice..." „Stranii, ca niște girafe, priveau elevatoarele la el, flămînde își arătau dinții batozele ca și cînd ar fi vrut să-l mănînce; amenințătoare luceau cuțitele de plug, fantastice își întindeau secerătoarele aripile lor, ca și cum ar fi vrut să-și iee sborul; căscate suspinau toate supapele cînd trecea vîntul" *(Dușmanul mașinismului)*. Cascada de comparații dă naștere unui animism ce întoarce semnificația, evidențiind tocmai reducerea la tăcere a mașinilor-monștri.

Părăsind grădinile și cîmpurile, să intrăm acum într-o instituție de învățămînt. Și anume în clasa *Domnului Hube*. Ne va întîmpina chiar el. Nu vă așteptați să vedeți însă o ființă blajină, apostolică. E un om necăjit, neamțul rătăcit prin școlile noastre, și de aceea i-a dispărut orice urmă de sensibilitate: „Anii curgeau și ca un flux necontenit de valuri, nesimțit, generațiile vechi împingeau pe cele noi, copacul vieții tot alte foi schimba, și numai domnul Hube sta neclintit și privea cu disperare la această hidră care-și reînnoia capetele necontenit". Îngrozit de uniformitatea elevilor, de răgetele perpetuie ale acestora, învățătorul crede a se afla la cîrma arcei lui Noe și procedează în consecință: „tinerele vlăstare încredințate pedagogului erau toate dăruite cu numele unui dobitoc, toate speciile pure ori impure își aveau reprezentanții lor..." Ce înfățișare mai poate avea nenorocitul cîrmaci? Ce individualitate? Atunci, privindu-l și pe el ca pe o specie degenerată,

să nu întocmești un portret unde neologismul e amestec de înduioșare și grotesc, unde trăsătura fistichie pare contur ferm, iar omul o arătare de pe alte tărîmuri? Să nu fii tentat de un unghi care filtrează și devitalizează?: „O nervozitate neîncetată îl agita. Mîinile lui pale ca fildeșul n-au știut desigur niciodată ce sînt desmierdările, locul nu se îndulcea în preajma lor, lumina pe ele cădea rece și neprietenoasă și ele păreau veșnic un simbol al amenințării. Ochii vioi, înconjurați de niște ochelari cu cercuri negre ca două nule, ce i s-ar fi urcat din catalog pe nas, priveau fără să adune soarele în ei. Părul încărunțit și plin de dungi albe ca tabla pe care se jucau copiii, împrăștia veșnic un strat de cretă împrejurul lui". Ori de cîte ori întîlnește oameni care și-au pierdut personalitatea, Anghel ni-i arată contopiți cu mediul, profesionalizați pînă la granița incredibilului. Probabil că asemenea imagini șochează. Logica obișnuită e sfărîmată. Bipedul e înlocuit pe nesimțite cu patrupedul, și invers. Uneori, aceștia, nici nu pot fi identificați, într-atît pare a-i fi legat soarta. Lucrurile, se înțelege, s-au strecurat și ele în sufletul ființelor ce le stăpînesc și, ca atare, figurează un ansamblu fantasmagoric, nu mai însuflețit decît o elevatoare transformată în dinozaur. Nimeni, credem, n-a surprins în proza românească, la un mod atît de îndrăzneț, o astfel de stranie simbioză: „Era deci un doctor plus toate derivatele lui și ei de douăzeci de ani stăpîneau un oraș.

La anumite ceasuri se trezeau cu toţii, privind prin opt ochi somnoroşi lumea, tot atîtea fălci se deschideau formînd un uriaş căscat, diferite combinaţii înmagazinau fiecare şi apoi ciudata maşină alcătuită se punea în mişcare". Se va zice că aceasta e numai pură fantezie, gratuitate, simplă plăcere a ochiului. Ni se poate înfăţişa şi sub acest aspect. Dar Urmuz, pe care încercăm să-l reactualizăm, n-a procedat, aparent, altfel. Numai aparent, pentru că ceea ce va fi exerciţiu la autorul aşa zisului „roman în patru părţi", *Pilnia şi Stamate*, la Anghel avea rotundă încărcătură artistică. Gratuitatea se relevă numai unei priviri superficiale, în spatele ei fiind ascunsă o tristă schiţă omenească. Nu e monomanie ridicolă, precum în *Sunt lacrimae rerum*, ci impresionantă degradare. Fapt evident, dacă întoarcem pagina, şi citim pasajul în care animismul împrumutat străduţelor din oraş provoacă un plîns la fel de jalnic ca şi acela al fiinţei plurale: „Erau simpatici oricum, aşa cu toţii şi vechiul oraş cu căsuţele lui strînse, una lîngă alta, sub streşinile cărora se aciuează atît de puţine bucurii şi aşa multe dureri, căuta să se deprindă parcă, zicîndu-şi: şi noi am avut un ieri, am strălucit frumoase şi nouă la soare, am găsit pe altele mai vechi decît noi, dar anii, zăpezile şi soarele ne-au prefăcut una şi ne-au dat aproape aceeaşi faţă, streşinile noastre picură aceleaşi lacrimi şi ferestrele deschise spre drum privesc aceeaşi viaţă".

Să intrăm și-ntr-o cafenea literară, într-o *Agoră modernă*. Tabloul general îl puteți picta chiar dumneavoastră, dacă ascultați sfaturile lui Anghel. Trebuie crezut pe cuvînt, întrucît e un pictor remarcabil. Ați văzut cum, mimînd numai pictura sau adunînd, în imaginație, obiecte eteroclite a fost în stare să reînvie *Tîrgul Cucului*. Încercați să-i folosiți metoda. Așadar, umpleți un local cu mult fum; „după perdeaua aceasta albăstruie de vis faceți să se miște cîteva zeci de capete, ale căror contururi abia se văd în jurul meselor, alungați pe un cîmp verde cîteva bile de fildeș care se urmăresc la infinit, se caută, se ciocnesc și se despart ca iarăși să se adune; dați drumul unei grindeni de zaruri; zugrăviți îndărătul unei estrade pline de sticle, bucăți de zahăr, de torturi, o femeie plictisită ale cărei picioare nu se văd niciodată și peste capetele căreia negrul zbor de puncte mișcătoare ce-l fac muștele, îi zugrăvesc o imprecisă aureolă; aprindeți ici colo flăcări albăstrii de rom ce se înalță, se despletesc și joacă pe marginea paharelor ca fantasticele focuri deasupra comorilor; descleștați nenumărate guri care să caște făcînd găuri de umbră, să rîdă aprinzînd fulgere, să vocifereze aprinzînd invective și apostrofe, deschideți și fîlfîiți în aer aripi mari de jurnale; alungați din urmă, în goană, o serie de siluete negre ce scriu zigzaguri aprinzînd licăriri de pahare și trezind zîngăniri de farfurii la capătul brațelor lor întinse; faceți să circule tot felul de mirosuri, de cancanuri,

de paradoxe; deschideți ușile din cînd în cînd și dați drumul zgomotoaselor ventilatoare de nu vreți să înăbușiți, temeți-vă de ecouri și de curente, aveți grijă să puneți surdină tainelor și peste toate acestea aruncați o mare pată de schwartz și veți avea aproximativ imaginea unei cafenele". Dar nu a oricărei cafenele, ci a uneia „dotată" cu subiectivitate expresionistă, cu urme de grotesc și, pe ici pe colo, de irațional. V-a ieșit o pînză în care ați prins tocmai ceea ce e în drept să pară automatizat, dezumanizat unui privitor lucid și neviciat de bîrfa literară. Cafeneaua, cu ritualurile ei atît de lipsite de sens, nu poate da altă impresie decît aceea a unui conglomerat monstruos de culori vii și mohorîte, de disjuncții... epatante. Oamenii au aici tot atîta personalitate cît și punctele zburătoare. E un ansamblu de coșmar, pe care, dacă vrei să-l prinzi bine, trebuie să-l transpui într-o gamă, unde fragmentul și apendicele sînt de sine stătătoare, țin loc de întreg neutru: „La anumite ceasuri, sombrere, macferlane și lavaliere, neisprăvite manuscrise și definitive poeme, trunchiate ori șchioape versuri, ori marmoreane și impasibile hexametre, își mișcă picioarele și trec pragul veneratului templu". Macferlanele și lavalierele se adună cu toatele în jurul maestrului mult stimat, înfluent om al literelor. Să-l admirăm: „Larg [...] ușa s-a deschis și într-un miros pestilențial, chintesența mahalalelor, extractul fermentatului guano, ce-a dospit îndelung la soare, în locurile vi-

rane, duhoarea ce-a stagnat la gura canalurilor, barometricile efluvii ce călătoresc numai pe drumuri de noapte; nenumăratele gazuri ce-și dau întîlnire numai în anumite unghere, toate alambicatele parfumuri ce le poate distila un rinichi scos din uz, — intră făcînd să bată în retragere și cele din urmă pături de oxigen". La semnalul maestrului, macferlanele și celelalte „își destupă micile lor istorioare, captatele lor svonuri, fermentatele lor știri, ignobilele lor cancanuri, ca să le verse în confidențialul suflet al marelui preot ce face artă cu ele . . ." Niciînd, pînă la Anghel, n-am întîmpinat o imagine mai brutală, prezentată totuși într-un limbaj neologistic, specific intelectualului de rasă. De nu sîntem absolut convinși că însemnătatea prozatorului trebuie căutată numai în direcția virtuozității neologistice, cum susține Tudor Vianu, ne manifestăm în schimb totalul acord cu o altă aserțiune a sa, potrivit căreia, „Anghel este, după Macedonski, primul scriitor care a îndrăznit să întrebuințeze limba unui român instruit din ziua de azi, trecut prin școli și prin lecturi variate, cunoscînd o limbă străină, gîndind cu noțiunile abstracte ale culturii lui" *(Arta prozatorilor români)*. Să se mai observe că ciudatul portret, făcut numai din mirosuri, reține atenția dintr-o singură privire și în chip constant. N-avem de loc impresia monotoniei cromatice. Culorile, recte cuvintele, sînt alese cu o rară pricepere a contrastului. Aproape fiecare neologism, smuls celei mai

neașteptate asociații, stă lîngă un cuvînt autohton. Astfel, „mirosul" nu e „scîrbos", ci „pestilențial"; turceasca „mahala" nu e așezată lîngă neaoșa „drojdie", ci lîngă „chintesență", adică „chintesența mahalalelor" etc. Sînt toate acestea probe de gust și măsură, intuiții ale unor remarcabile efecte artistice, cum s-a mai putut vedea, numai la Macedonski, și, cum se vor mai vedea, doar la Arghezi.

Arta neologistică și subtextuala viziune fantezistă cuceresc îndeosebi în *Arca lui Noe* și *Kermesa*. Pendulînd între contraste spectaculoase, utilizînd cuvîntul nou, acolo unde eram obișnuiți a vedea banale și autohtone expresii, privind totul printr-un unghi de năstrușnică putere demiurgică, tratînd ființa supremă de burghez cuminte și porcul drept înțelept, inversînd deci ordinea „firească" a naturii și propunînd una de superior joc al inteligenței — Anghel dă la iveală irezistibile pagini umoristice. Nimic nu mai e la locul cuvenit, deși parcă nimic nu e schimbat. *Arca lui Noe*, bunăoară, ni se înfățișează ca o interpretare a cunoscutului motiv biblic, într-o „poveste" care, în liniile principale, nu se abate de la tradiție. Dar ce risipă de umor, melancolie și scepticism. Cîtă dezolare în a constata că oamenii, semenii lui Dumnezeu, nu sînt toți la fel de frumoși, de cumsecade. Ideea, conform principiului anghelian, e așezată în introducere: „Trăind în tulbure vremi și neștiind ce poate să aducă ziua de mîine, cum nu știa Noe înainte de a fi înștiințat printr-o misivă

divină, am privit, cu bunăvoință pe toți cei ce mă înconjoară, crezîndu-i pe toți de esență eternă, ca unii ce erau făptura lui Dumnezeu. Toți semenii mei, după scripturile învățate, înfățișau însăși făptura și prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar, creatorul însă în naivitatea lui primitivă, nu putea ști nici bănui de teoriile viitoare, de adaptările ce fiecare dintre jucăriile fanteziei lui uriașe, măturate cu un gest plictisit de pe masa lui de sculptor în infinit, trebuiau să le îndure într-un mod fatal". Bine intenționat, Dumnezeu a vrut să plămădească numai oameni „de esență eternă", „gemeni uniformi ai aceluiași tipar". Dar a fost, pe ici pe colo, neglijent, unele forme de lut le-a mai scăpat prin noroi. Așa se face că nu prea semănăm unii cu alții: „Supremul creator, printr-o idee prea mare de sine, dreaptă poate, ca un bun burghez, ce după o masă copioasă se joacă cu miezul de pîine rămas, căutînd să-și facă chipul lui, așa a făcut și el. Aluatul însă modelat și aruncat de pe fața albă de masă, a căzut în noroaie și s-a murdărit, s-a îmbibat de tot ce întîmplarea a sporit cursul șuvoaielor în care a căzut și a ajuns de nerecunoscut. Multe și diverse efigii ale celui ce simțea nevoia să creeze, au umplut lumea și, date în lături de pe masa lui de sculptor ca să facă loc altora, au căzut și s-au rostogolit pretutindeni, căci aripi se vede că nu i-a venit în gînd să facă decît tîrziu pentru anumiți privilegiați, ca

să poată sbura şi să nu cadă în noroaie". Însuşi demiurgul a observat cu stupoare că din mîna lui au ieşit şi pocitanii. Pentru a nu lăsa omenirea să se degradeze total, el ia hotărîrea unei radicale trieri. Acum, Anghel îşi rîde pe faţă de geneză ca şi de selecţia naturală, legînd actul creaţiunii de expediţia maritimă a lui Noe, singurul om care mai păstra ceva din înfăţişarea neglijentului părinte: „Şi astfel, Noe întîiul armator al vremurilor, primi comanda unui titanic steamer ce avea să înfrunte surplusul imenselor rezervorii de lichiduri neîntrebuinţate pe care le deţinea cel înalt şi cu care se hotărîse să duşeze patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi biata omenire..." Proiectarea crucialului eveniment pe un ecran în care barca e „steamer", iar potopul „duş" provoacă un rîs contagios. Desprinderea vasului de ţărm e descrisă în termeni de specialitate, în aşa fel ca faptul biblic să aibe alura unei desfăşurări reale: „Cu sgomot, pe grelele şine povîrnite, cu albele pînze spînzurate pe o pădure de catarguri, ca un leviatan mirat în faţa imensităţilor mişcătoare, jucăria de lemn, de funii, macarale, uriaşul leagăn îmbăiat în gudron şi înfăşurat de lanţuri, întîiul Ahasver ce avea să rătăcească, fără să poată arunca nici o ancoră în adîncuri, ciudata coajă de nucă ce avea să plutească peste un abis în voia valurilor şi uraganurilor, primul vas-fantomă ce era menit să se coboare din creste în adîncuri ca să se urce în cîrca altor creste fără să mai poată întîlni nici o radă,

nici un port, nici un golf prielnic, ce avea să umble necălăuzit de nici un far decît imensul ochi în care se strîng toate luminile, purtînd ca un steag lîngă proră alba barbă resfirată de vînturi, a bătrînului concesionar; înfruntă, în sfîrșit, suprafața lichidă și porni fără busolă și fără harta în care stă zugrăvită roza vînturilor, la întîmplare, în voia lui Dumnezeu". Iată și pasagerii steamer-ului, luați într-o poză superstilizată: „Ce era această chintesență de bestii, purtînd marca aceluiași concesionar, spre care țel mergea internaționala aceasta ce nu putea fi pusă la același diapazon, ce era acest tamazlîc de ginte eteroclite, dinte și corn, copită și unghie, gură și ventuză, ghiară și periferii catifelate, glas și răget, instinct și inteligență, candoare și brutalitate?" „Voi spune că erau diversele manifestații ale aceleași ființi care oricît de perfectă ar fi nu poate fi niciodată unitară". Și încă un citat, ultimul din această excepțională bucată, în care, peste îndrăzneala ironiei, se remarcă reversul procedeului din *Doctorul, trăsura și caii*. Pe cîtă vreme, acolo, automatizarea inspirase procedeul asocierii, de astă dată asistăm la acela al disocierii. Ginta eteroclită e percepută ca o fiară apocaliptică din care, prin degenerare, sau poate prin perfecționare, se desprind speciile cunoscute. Darea cu tifla tuturor teoriilor științifice, ca și concepției biblice atinge acum limita. Cîtă deosebire între geneza lui Voiculescu *(Pescarul Amin)* și aceea din *Arca lui Noe:* „Ele au stăruit și s-au selecționat,

s-au îndepărtat una de alta și s-au adaptat diferitelor medii, și-au stins lumina ochilor ca să nu mai vadă soarele, prefăcîndu-se cîrtițe și călătorind sub pămînt, și-au exagerat personalitatea ridicîndu-și gîtul deasupra arborilor și ascunzîndu-și numele lui Dumnezeu sub pseudonimul de girafă, s-au strîns în mușuroaie ori s-au răzlețit în pustiuri, au întins aripi să se înalțe în albastru ori s-au coborît în adîncurile nebănuite, aprinzîndu-și un far luminos deasupra orificiului veșnic căscat ca să înghită o pradă, s-au făcut mlădioase, șerpuitoare alge, ori monstruoase balene ce aruncă necontenite clisme văzduhului cînd li se urăște cu imensitatea infertilă a singurătăților în care trăiesc, meduze ce mai poartă în gelatinosul lor trup reflexul curcubeului primitiv; ramificată și tentaculară caracatiță i-a plăcut să fie, ori neagră sepie ce aruncă un nor de cerneală în limpezimile în care se reflectează cerul, s-a transformat, precum și în ființa mea neliniștită și ciudată, i-a plăcut să se manifeste spre deznădejdea mulților mei semeni". În acest punct, ironistul a obosit și s-a autodemascat. Geneza e scînteia unui iremediabil temperament melancolic.

Kermesa, în schimb, se desfășoară de la un cap la altul într-un rîs nestăvilit. Arareori ne-a fost dat să citim o proză în care neologismul cel mai prețios, asociațiile livrești să dea naștere unei sarabande a orătăniilor. Excepționale descrieri ale neamului înaripat ne-a dat Macedonski *(Între cotețe).* Anghel nu

se rezumă însă la paleta coloristică (nici n-are strălucirea predecesorului său) și împinge tabloul spre jovialitatea flamandă. În *Kermesa* întîlnim un Jules Renard român (apropierea e demonstrată de G. Călinescu), un virtuoz al animismului, care, surprinzînd cu sagacitate elementele specifice peisajului domestic, dezvoltă, spre încîntarea noastră, necunoscute „concepții de viață": „Așezat pe căpătîie, lîngă ușa pimniței, singur un butoi în rotunzimea lui cernită, părea vesel știind poate că, oricît de întunecat e afară pe ziua aceea ploioasă, tot mai întunecat trebuie să fie înăuntru, în întunecimile hrubei. Singur el stătea, cercuit în fier, ca un Prometeu și nu era trist căci închidea veselia într-însul. — Lichidul roșu ce-l avea în pîntece, îl predispunea la vesele gînduri, într-o perpetuă stare de echilibru, căci el cap pentru a fi amețit nu are, precum nici pe picioare nu se sprijină. — Visa cu beatitudine și cu dispreț la ginta aceea pe care apa a adus-o la starea aceea de decepționism în care se găsea. Divinul alcool din el îi dădea toate visurile, soarele ce nu mai lucea pentru nimeni, ce îl avea lichefiat în sînul lui și deci eclipsă pentru dînsul nu era cu putință. Ar fi manifestat veselia ce-o resimțea, și ar fi împărtășit-o tovarășilor lui de curte, dar gura îi era încătușată de un cep și așa fiind, își păstra vrînd nevrînd gîndurile pentru el, stînd enigmatic în fața acestei zile fără soare". După meditația butoiului — trouvaille unic în proza noastră, — iată și gîndurile unui porc. Cine și-ar fi putut

imagina că înfăţişarea slinosului patruped poate conduce spre o caracterizare atît de umoristică şi totuşi atît de proprie: „Murdar ca însuşi noroiul, porcul însă singur era optimist, cu rîtul lui roz el scurma ici-colo şi nu-şi pierdea nădejdea, spre soare nu căta căci îi era indiferent, dar ca unul ce avea spirit de investigaţie, îşi urmă explorările pînă ce ajunse în faţa butoiului şi se opri — ca Oedip în faţa unei enigme. Tăcut şi filosof îi făcu cu ochiul, mirosi îndelung cu rîtul lui roz, temător îşi ţinu coada întoarsă în semn de întrebare, şi apoi, fie prin voinţă, fie dintr-o imperioasă necesitate, oprit în faţa cepului ce era singurul punct reliefat din atîtea rotunzimi, începu să se scarpine". În cele din urmă cepul cedează şi se revarsă în curte un soare lichid, ameţitor. Toţi şi toate beau la disperare, într-o scenă care nu se poate asemui decît cu atacul lighioanelor din *Intre cotețe:* „... după ce gustă prea îndelung şi lacom, îşi umflă şi curcanul cangrenata guşă ca să soarbă şi el, şi la fel făcu şi multele găini şi tristele, plîngătoarele picheriţe, precum şi tot norodul ce umplea curtea. Ca în kermesele flamande zugrăvite de Rubens şi de Téniers, o veselie uriaşă şi bizară se dezlănţui, tot soiul de glasuri inţiglate umplură aerul, tot felul de behăituri anormale, de trîmbiţări, eşite din gamă, din cotcodăciri neobişnuite, de furioase nechezări se înfrăţiră ridicîndu-se în tămbălău. Veleităţi neaşteptate se treziră. Aripi ce nu se ridicase niciodată de la pămînt, năzuiră spre cer, mîndrii

ce nu consimțiseră niciodată să se înjosească se vulgarizau, patricianul păun cu egreta lui de pietre scumpe pe creștet fraterniza cu domestica gintă laolaltă, cocoșul își pierduse tot imperiul și se clătina ca un sultan decrepit în fața cadînelor lui nedumerite".

Nu este laboriosul Dimitrie Anghel un precursor autorizat al prozei moderne?

ION VINEA

Ion Vinea, poate mai mult decît oricare dintre colegii săi de generaţie, nu poate fi judecat în adevărata-i lumină decît dacă se iau în considerare toate producţiile sale, numai dacă acestea sînt apreciate ca un tot unitar. E greu de presupus că va înregistra cineva rezultate notabile în comentarea prozei sale dacă nu va avea în vedere poezia şi îndeosebi idealurile poetice (citeşte artistice) ale autorului. Şi mai la obiect: „naraţiunea" fascinantă care e *Paradisul suspinelor*, de exemplu, rămîne pur şi simplu străină celui ce caută să şi-o apropie ca pe un roman de Stendhal, celui ce încearcă să „vadă" întîmplările de aici. Considerînd „nuvela" ca un poem topit în proză şi apreciind totodată că ea reprezintă în general platforma teoretică a unui scriitor de mare mobilitate, receptiv la tot ceea ce este cu adevărat nou în literatura universală — sîntem însă în măsură să dezlegăm măcar în parte cifrul artistic al bucăţii, să dobîndim şanse reale în depistarea intenţiilor aparent ermetice ale poetului. Rezumînd, proza lui Ion Vinea este a poetului Ion Vinea. A poetului

care fără să se înregimenteze pentru multă vreme în vreo școală literară sau în vreun curent, a trecut totuși prin toate cîte au brăzdat arta timpului său. (Așa se face că deși nu a practicat niciodată o poezie tipic suprarealistă, în 1912, împreună cu Tristan Tzara, a lansat totuși *Simbolul*). Intrînd în foarte multe case poetice, Vinea le-a părăsit pe toate și a rămas, în mare, el însuși. În mare, pentru că așa cum era fatal să se întîmple, el a primit cîte ceva de la fiecare gazdă temporară. Dar numai atît cît să-i potențeze personalitatea. Astfel, toate împrumuturile sale moderniste (îndeosebi ermetismul, extirparea premeditată a afectului) au concrescut pe principala lui trăsătură artistică, lirismul esențializat, lirismul pur, și au dat naștere acelei poezii greu de încadrat în vreo rubrică anume, caracterizată probabil înainte de orice prin luciditate. Avînd la dispoziție numai o parte din opera poetică a lui Vinea, Lovinescu a emis fără îndoială cea mai pertinentă judecată de valoare atunci cînd a spus că poetul s-a orientat spre „eliminarea sentimentului, a sensibleriei, a anecdoticului, spre înlăturarea, deci, a lirismului direct de confesiune, printr-o expresie indirectă, deturnată, reținută, intelectualizată, prin amestecul peisajului intern cu cel extern, și, mai ales, prin notația imediată și neprevăzută".

Această orientare se vădește și în proza sa, cu deosebire în primele două volume, unde deși liris-

mul e pîrghia principală, nu se poate afirma că ni se propune o desfășurată „sensiblerie". Aici epicul e redus la pale puncte de plecare, ținta ultimă fiind notația poetică. Prin urmare ar fi vorba de o epică esențializată, corsepunzătoare lirismului esențializat. Observînd acest aspect, după noi identificabil numai în planul intențiilor exprese ale autorului, unii s-au și grăbit să emită înalte certificate de valoare *prozei* esențializate. Credem că e vorba de o neînțelegere, de o preluare pe negîndite a programului lansat de scriitor, și, în fine, de un transfer mecanic de apreciere. Nu ne referim la faptul că *Descîntecul și Flori de lampă* și *Paradisul suspinelor* ar fi lipsite de valoare artistică. Dimpotrivă, ele sînt adevărate bijuterii ale literaturii noastre. Numai că factura lor deosebită nu constă nici pe departe în intenția epică, ci în lirismul care cucerește și în *Ora fîntînilor*. Să nu uităm că epica în adevăratul înțeles al cuvîntului nu s-a impus niciodată sub o formă „esențializată". O operă care ar merge pe așa ceva este aproape un non-sens în cadrele genului epic, deschise, în ultima vreme, nu numai și altor genuri literare, ci și multor ramuri ale activității spirituale. (Procedeele cinematografice, bunăoară, au intrat de mult în proză). Revenind la discuția noastră, vom spune deci că ceea ce pare sau ceea ce s-a numit la Vinea epică esențializată nu este decît rudiment de proză (avem tot timpul în vedere primele două volume). Aproape nici o trăsătură a schiței sau nuvelei nu

poate fi găsită aici. Pretutindeni te întîmpină expresia lapidară, imaginea frapantă, adică unele dintre procedeele specifice poeziei care nu merge pe exprimare ci pe sugestie. Și într-adevăr, poezia e copleșitoare. Aceasta se și cuvine relevată cînd analizăm *Descîntecul* ... și *Paradisul suspinelor*. Aceasta le conferă o indubitabilă valoare literară — nu proza „esențializată", privită, în perioada începuturilor, mai mult ca un exercițiu, o ucenicie în vederea *Lunatecilor*.

*

Autorul care a amînat la infinit alcătuirea unui volum de poezie și care numai în pragul morții a dat la lumină mult promisa *Oră a fîntînilor*, a avut o atitudine cu totul opusă față de scrierile sale în proză. Încă în 1925, el a publicat un volumaș de schițe, *Descîntecul și Flori de lampă*, dar cu mult înainte de această dată se știa că lucrează la romanul *Tic Tic*. Acesta a și apărut fragmentar în revista *Contimporanul*. Spre surprinderea cititorilor, romanul n-a mai fost tipărit, însă fragmentele, transformate, retopite, au putut fi recunoscute în nuvela ce dă titlul plachetei din 1930, *Paradisul suspinelor*. Dornic, probabil, să se impună ca prozator, Vinea a mai publicat fragmente din *Lunatecii* (*Revista Română*, 1941). Dar, ca și în cazul lui *Tic Tic*, secvențele din reviste nu și-au păstrat, în forma definitivă din 1965, decît tonalitatea. E un semn că poetul nu

scria năvalnic, sub imperiul inspirației de moment, ci șlefuia cu migală, elabora „narațiuni" ca și cum ar fi compus poezii. De acest lucru ne putem da seama foarte bine mai ales dacă foiletonăm un alt roman al său, *Venin de mai*, rămas în manuscris și, aproape sigur, neterminat. Deși frazele prezintă o deosebită cursivitate, fără îndoială mult mai evidentă decît în cărțile din 1925 și 1930, se constată dintr-o singură privire că imaginile nu au nici pe departe strălucirea cu care am fost obișnuiți. S-ar putea ca manuscrisul să reprezinte o inedită modalitate epică. S-ar putea. E în afară de orice discuție însă că, dacă paginile ar fi fost revăzute, alta ar fi fost înfățișarea romanului.

Dar acestea sînt numai probabilități mai mult sau mai puțin demne să ne reținem atenția. Importantă ni se pare o altă problemă, și anume: în ce constă caracteristica prozei? Criticii care s-au oprit pînă acum asupra ei, îndeosebi Perpessicius și Tudor Vianu, au plasat-o în compartimentul „fantaziștilor". Iată ce înțelegea autorul *Artei prozatorilor români* prin asemenea scriitori: fantaziștii reprezintă „o dependență a estetismului". „Amatori de artă și de senzații rare, pornind, nu de la observarea realității, ci de la date ale fanteziei, speculînd pe-alocuri pitorescul exotic și istoric, cultivînd atitudinile satanismului, stilul paradoxal și imaginea stranie, scriitorii fantaziști au prilejul să introducă valori de artă, pe care un tablou aspirînd către înregistrarea contururilor nu le poate trece cu vederea". „Prin originile ei,

proza fantaziștilor este mult debitoare curentelor decadente de la sfîrșitul veacului trecut". Potrivit opiniei lui Tudor Vianu, fantaziștii nu doar că pleacă de la elemente exterioare realului ci, mai ales, împrumută literaturii un rafinament deosebit. Caracterizarea, deși e generală (are în vedere o întreagă pleiadă: N. Davidescu, Adrian Maniu, I. Minulescu, Mateiu Caragiale), se potrivește perfect lui I. Vinea. Într-adevăr, autorul, să zicem al nuvelei *Cu inima-n cap*, nu prea pare să acorde credit aspectelor recoltate din universul imediat. Natural, izvorul inspirației se găsește undeva în realitate. Însă niciodată ea nu reprezintă mai mult decît un mobil al fanteziei larg desfășurate, al imaginației, care, alimentată fiind de o remarcabilă fire poetică, zboară mai ales prin zonele unde arta, într-un fel sau altul, are maxim acces. Pentru Vinea, amintirile contorsionate, obsesiile firilor oarecum dezechilibrate constituie cel mai fertil teren al fanteziei și al artei rafinate. Drept urmare „eroii" săi cu greu pot fi încadrați într-o categorie socială. Toți dețin însă un minim bagaj intelectual, capabil a le permite să-și rememoreze momentele cruciale ale vieții sau să se autoanalizeze de așa manieră încît să... ofere autorului posibilitatea să le transcrie impresiile, recte să compună narațiunea, pe un portativ sui generis, unde atitudinea estetică față de viață, senzațiile rare și, prin revers, imaginea poetică îndelung elaborată, sînt punctele de greutate.

Originea fobiei analitice se găsește cele mai adesea în tribulațiile unui amor unilateral sau numai închipuit. Cu alte cuvinte, sentimentul iubirii cu întregul său cortegiu, mai puțin încheierea matrimonială, e întors pe toate fețele. Aceeași iubire e rînd pe rînd afirmată și contestată, ridicată în slăvi eterate și coborîtă apoi cu o fervoare egală în noroiul neutralizator. Certitudinea e exclusă atît de categoric încît condiția existenței celui ce își propune, la modul aproape bolnăvicios, să-și radiografieze sufletul pare a fi însăși incertitudinea. Aparența aceasta derivă din faptul că eroul lui Vinea nu se relevă aproape niciodată într-un corespondent sufletesc. Pentru el primordială e pasiunea desprinsă de celălalt membru al cuplului și, pînă la urmă, în mod fatal, fetișizată. De aceea se și poate spune că în proza autorului nostru elementul principal este erosul disecat obsesiv și trecut prin cele mai diverse planuri ale imaginației. Ținta ultimă e transcrierea „trunchiată" a stărilor afective într-o strălucitoare gamă coloristică, într-o textură împinsă premeditat la saturație artistică. Încheind lectura scurtelor bucăți, rămîi cu convingerea că autoanalizele, întîmplările dramatice schițate în contururi difuze sînt subterfugiile unui scriitor care dorește să rețină atenția nu prin fond, ci prin formă. Obsesia în genere erotică este pentru el planul unde poate înscrie după plac cîteva din atributele modernismului, îndeosebi acela remarcate în citata caracterizare a lui Tudor Vianu. Așa cum

am lăsat să se înțeleagă pînă acum, marele merit al scriitorului constă bineînțeles în faptul că, utilizînd cu dezinvoltură unele procedee de ultimă oră, n-a ambiționat să-și restructureze personalitatea, ci, dimpotrivă, a grefat totul pe cunoscuta-i tentă artistică, a circumscris totul lirismului său specific.

Frazele de mai sus se referă cu precădere la volumele de schițe. Ele sînt valabile însă în bună parte și pentru *Lunatecii*, unde în centrul atenției se găsește tot erosul. Cu precizarea că introspecția se exercită pe baze mult mai solide. Oscilațiile dureroase ale protagonistului, care formează și de astă dată fondul narațiunii, nu se mai înscriu în limitele unui caz cvaziinventat, ci se consumă într-un context real, prilejuit de ființe reale. În roman, personajul principal e Lucu Silion, nu erosul ca entitate abstractă. Iar drama lui, izvorîtă, ca la toți eroii scrierilor în discuție, dintr-o anume lipsă de fermitate și, implicit, dintr-o aplicație obstinată pentru speculație — departe de a rămîne suspendată, se repercutează în personaje cu ferme brevete artistice. Evidența aceasta ne îndreptățește să afirmăm că la elaborarea *Lunatecilor*, cel care a prezidat a fost, în multe privințe, realismul. Desigur, cotitura spre o proză mai epică nu s-a efectuat cu prețul despersonalizării. Vinea e și aici tot Vinea. Modul de a scruta realitatea interioră, și, ca atare, forma în care se materializează aceasta poartă pecetea vizibilă a poetului prozator. E pecetea unui scriitor îndrăgostit

pînă la obsesie de stilul scăpărător. Lucru ce ne îndreptăţeşte să notăm sub forma unei prime concluzii, că Ion Vinea, alături de un Sadoveanu sau un Voiculescu, a reuşit să demonstreze, dacă mai era necesar, că instrumentul principal al literaturii este totuşi limba. Că fără un „ambalaj" literar, conţinutul e amorf, nu interesează, chiar dacă ni se înfăţişează sub aspectul unor probleme de mare importanţă. Să reţinem deci lecţia acestui scriitor care şi-a plămădit literatura nu atît la masa de scris, cît în laboratoarele tainice ale unui alchimist de mare finete.

*

Primul volum se compune din două compartimente. Unul e reprezentat, de fapt, de schiţa *Descîntecul,* celălalt de cîteva foarte scurte „caligrafii" intitulate sugestiv *Flori de lampă.* Culegerea stă sub semnul vizibil al obsesiei ce răzbate la diverse diapazoane în fiecare din piesele sale. Fără îndoială, cel mai puternic se face simţită în *Descîntecul,* o compunere am zice definitorie pentru intenţiile şi procedeele autorului. Comentînd-o cu erudiţia-i cunoscută, Perpessicius o situiază în „latura nocturnă a literaturii", şi-i găseşte ascendenţa în Macedonski, Rimbaud, Villiers de l'Isle Adam, „în opera cărora trece un suflu de demonism, o halucinaţie de vis şi de coşmar, de rafinat senzaţional". La această impecabilă caracterizare, enunţată indirect prin depistarea unor filiaţii, mai trebuie adăugat

doar următorul fapt: „halucinația de vis" e imaginată de Vinea în felul său specific, adică într-un stil nervos, unde epicul cedează locul incrustației fulgurante. Un exemplu luat la întîmplare: „Nisipul îi supse pașii, îi răcori tălpile și nici o rază nu pogorî dintre norii care se amestecau în tăcerile voluptoase. Arendășoaica fugi ca o lumină pe lîngă zidurile vechi". Sau: „Sub lespedea neagră a cerului, jos, își răspundeau greieri, țesători subtili ai visului și ai liniștei". Întreg *Descîntecul* se constituie numai din asemenea aspecte „neepice". În consecință, bucata nu are un fir narativ explicit. El e doar bănuit și pentru a-l scoate la lumină, lectorul trebuie să conecteze notațiile, să le convertească într-o narațiune ad hoc. Efectuînd această operație, obținem următoarea povestire. Sultana, „care la patruzeci de ani nu și-a stîmpărat sîngele", se trezește, speriată, la miezul nopții. Lampa din cameră aruncă în apele oglinzii forme curioase. Totuși, la o atentă scrutare, acestea dobîndesc contururi precise și chiar o oarecare desfășurare logică. Cufundîndu-și privirile în oglindă, Sultana „vizionează" ca la cinema înmormîntarea mamei sale. Imaginea dispare rapid, dar tot atît de rapid se formează alta: căsătoria sa cu arendașul din Sihleni. Se topește și aceasta și în locul ei se desfășoară una care o îngrozește: într-o cîrciumă, Anghelache, înconjurat de femei, petrece cu banii obținuți dintr-o recoltă întreagă. Este același Anghelache care i-a ucis bărbatul și care n-a renunțat la îmbrățișările ei

nici cînd răposatul se afla încă întins pe catafalc. De aici înainte, ecranul sui generis, pus în funcţiune de lampa şi lumînările din cameră, sau, poate, numai de o imaginaţie aprinsă, cade în întuneric, iar în faţa noastră se ridică, aidoma unei furii, Sultana. E femeia robită de ultima dragoste, e patima întruchipată, e sentimentul ultragiat. Mînată de resorturile subconştientului, arendăşoaica pluteşte ca într-o halucinaţie pînă în curtea conacului. Cu părul despletit şi cu trupul gol în bătaia lunii, topeşte o păpuşe de ceară, blestemîndu-şi astfel iubitul trădător, şi apoi dansează pînă la epuizare în jurul focului: „Pletele se despărţeau din belşug, de jur împrejur, bătînd în plinurile mănoase. În alergare, fiinţa ei unduia de greutate şi de mlădiere pe trăinicia coapselor şlefuite". „Flăcările o pătrund astfel că-i presimţi valul care-i curge sub piele şi ce frumos străluceşte în întuneric femeia şi focul. Flăcările cresc aurii, danţul reîncepe. . ." „Vrăjitoarea era un rug de patimă şi de viaţă, tîrcolind focarul într-un iureş care se depărta să împrăştie nopţei porunca dragostei înteţite. Fără îndoială că de atîtea rituri şi ritmuri, peste mintea ei se trăsese un stor. În ochii larg deschişi, nu se mistuia decît o singură vedenie, născută din dorinţă. Puterile o părăseau, iat-o şovăind cu mîinile în şolduri, înapoi, pe cercurile închipuite, lîngă jarul pîlpăitor, cu mîinile întinse pentru îmbrăţişare. Dogoarea o încinse. Un suspin şi un zîmbet pe figura-i rumenită, în-

chiderea plină de fericire a genelor și așteptarea plină de grație a staturii, vestiră o apariție iubită, undeva". „Pe figura ei cu pleoape închise, cu viața toată dintr-însa împinsă la ultima suprafață, gata parcă să se desfacă și să alcătuiască în aer o a doua mască, după asemănarea pătimașă a celei dintîi, se întețea expresia așteptării, clipă cu clipă, îndeplinită:

— Vine, mult așteptatul, fără de greș, vine!

Peste o clipă se împleticea, trunchi, peste foc". În cele din urmă Sultana cade în brațele argatului Toiag.

Prin urmare, dacă vrem, putem reconstitui așa numitul ax epic. Inutil a mai spune însă că procedînd astfel, efectuăm doar o operațiune didactică. Demnă de reținut nu e cauza transfigurării Sultanei, adică ceea ce am relatat noi pînă la scena descîntecului, și ceea ce ar reprezenta simulacrul narativ ci, în exclusivitate, descătușarea furibundă a arendășoaicei. Aceasta împrumută scrierii caracterul ei obsedant și fantastic. Pe aceasta a mizat Vinea și aici a topit el notațiile sale atît de proprii. Probabil unii văd în pătimașa femeie numai o manifestare a lubricității — și nu sînt foarte departe de adevăr. Pasiunea fierbinte investită de arendășoaică în dansul care îi ia mințile, ne obligă însă să o scoatem de sub imperiul concupiscenței și s-o încadrăm într-o sferă omenească, elementară e adevărat, dar înnobilată de o tulburătoare poezie.

Celelalte bucăți din prima parte a volumului nu au valoarea *Descîntecului.* Cîteva sînt de-a dreptul confecționate, lasă impresia unor variațiuni, fără pretenții, pe o temă dată: plictiseala mondenă, banalitatea și absurdul vieții amorfe, sinuciderea spectaculoasă. Curios e faptul că Vinea, adept al prozei concentrate, cade de astă dată în mrejele anecdoticului. Iată ce ni se propune în *Stratagema.* Un tînăr, Vlad, este chinuit pînă la sînge de ploșnițe. Disperat, fuge de acasă, cu gîndul, probabil, să-și facă somnul în parc. Întîlnește însă o femeie de care se lasă pe dată acostat și o duce în apartamentul său pentru a o da pradă cumplitelor lighioane, în timp ce el stă liniștit pe un scaun în mijlocul camerei. Stratagema e cam rebarbativă. În *Talionul,* o cucoană se sinucide în brațele unui amant de ocazie, răzbunîndu-se astfel pe soțul adulterin. Spre deosebire de acestea și, să zicem, de schița *Ouă roșii, O clipă grea* e o savuroasă anecdotă cu . . . poantă. Pensionarul judecător Gurăscu își face vacanța la băile unor ocne, unde, iritîndu-i-se pielea, e obligat să-și schimbe bărbierul. Cel de al doilea Figaro, și ultimul din „stațiune", nu e altul decît slujitorul închisorii. De aceea, în timp ce e bărbierit, judecătorul se gîndește cu groază că ocnașul ar putea foarte bine să-i taie gîtul. Bărbierul ad hoc îi plimbă însă cu grijă briciul pe față și spaima lui Gurăscu se pierde încetul cu

începetul. Cînd părea că totul se termină cu bine, ocnașul dă glas: „Conașule, îi zise omul, eu te cunosc pe dumneata...

Judecătorul se strîmbă ca să zîmbească...

— Eu sînt Frînghe, conașule, — m-ai uitat?

— Frînghe? n-am auzit.

— Frînghe din Fălticeni, pe care l-ai condamnat dumneata la 30 de ani muncă silnică...".

Și acum finalul: „Știi ceva, nene Frînghe: nu mai da pe sub bărbie... ajunge. Că am de gînd să-mi las cioc". Umorul negru, care irumpe poate și mai sensibil în *Invitație la țară,* ne recomandă un admirator fervent a lui Poë, prezentat de altfel de Vinea într-o excelentă tălmăcire. Poë se recunoaște și în alte bucăți, cum ar fi *Treptele somnului, Moartea la chef* și *Rătăcire.* Ultimele, cel puțin, se înrudesc foarte intim cu literatura de halucinație a poetului american. Iar dacă am încerca să le găsim asemănări în proza românească, le-am așeza lîngă *Fragmentul* lui Mihai Eminescu, descins, la rîndul său, tot din scrierile damnatului autor al *Corbului.*

Flori de lampă sînt mai mult niște instantanee aflate la confluența dintre poemul în proză și schița scurtă. Concluzia cititorului: sarcasmul, care țintește să smulgă vălul de pe o dezabuzare contrafăcută, izvorăște mai cu seamă din arsenalul unui poet modernist, animat de dorința de a epata. Altfel spus, semnul caracteristic al cvasischițelor e fronda.

Aceasta acaparează totul, de la „tema" nu o dată voit gazetărească, pînă la încifrarea conținutului și, drept urmare, pînă la sfidarea rațiunii. Tipică într-o asemenea privință e *Cravata de cînepă:* domnița Silvia Logica se spînzură de brațul felinarului Hamlet. Asemenea „proze" vor fi scandalizat poate pe burghezii timpului; azi nu mai spun însă nimic și rămîn doar mărturia unui „curent" petrecut în veșnicie, aidoma tuturor celor lansate, artificios, la întrunirile scriitorilor „nonconformiști". Unica piesă interesantă e *Svonuri.* Darul analitic, capacitatea de concentrare, însușirea rară de a rămîne poet autentic în proză (datorită modului de „transcriere" metaforică a datelor și, implicit, respingerii organice a efuziunilor sentimentale), în sfîrșit, arta de a topi conturele și de a juxtapune astfel observațiile încît să rezulte o realitate evanescentă, însă scuturată de un ritm interior — își dau întîlnire pe parcursul unei singure pagini, transformînd-o într-o piesă de preț. O citățm în întregime: „După miezul nopții Stan Gurău se furișează prin gard în curtea gospodăriei sale. Stufișul i se încurcă în oase și scapă plesnind. Stan Gurău merge fără altă gățeală decît nodul de cînepă de sub bărbia lui clămpănită, merge anevoie căci la fiecare pas țurloaiele goale i se împlîntă în omăt. Din cînd în cînd șovăie în mijlocul bătăturii ca un soc desfrunzit, în vînt.

La peretele casii, Stan Gurău se apleacă, fără a scîrțăi, la toate ferestrele și privește prin perdele

în lăuntrul luminat de opaiț. Nevastă sa tresare în somn lîngă celalt și alungă cu mîna vedenii urîte. Atunci între coastele lui Stan Gurău, sub coșul pieptului, o cioară trezită se sbate și țipă, și aripile i se încurcă de coaste și se fulguie. Și el o găbuiește ca într-o colivie și o prinde cu degetele, și îi răsucește gîtlejul să nu țipe, să nu mai țipe în zadar... Pînă nu-și ia ochii de la opaiț și de la nevasta care tresare în somn. Apoi Stan Gurău se depărtează ca să stîmpere sbuciumul păsării și i se gudură cîinele casii pînă la spărtura din gard. Și se duce de-a lungul cătunului scîlciat de adună paiele din drum și printre oase și le petrece cu ajutorul unui fir de lună, culcuș cald să facă sburătoarei care se jeluie și se izbește de zăbrelele galbene pînă aproape de zori".

Predilecția pentru stările stranii, pentru vis și halucinație, așa cum se poate remarca în *Svonuri*, e și mai vizibilă în *Paradisul suspinelor*, unde fondul abscons al omului e investigat cu rară perspicacitate. La prima vedere, nuvela ne-ar propune o schiță socială și de moravuri destul de simplă: Axel e un vechil scăpătat care cu toate reumatismele lui reușește să-și dovedească, la o vîrstă înaintată, că poate face pe amorezul; Mara e tipica femeie casnică, strivită de greutăți familiale, Willy un penibil fanfaron provincial, iar Lia o hiposexuată naufragiată în scatologia fornicației. Impresia unei atari scheme își dovedește însă friabilitatea îndată ce comentatorul e pus în situația de a-l caracteriza pe Darie, „prota-

gonistul" narațiunii. Despre acesta nu poți spune decît că e un obsedat de propriile închipuiri și că viziunile, senzațiile și reacțiile lui stranii constituie însuși fondul nuvelei. Prin urmare, *Paradisul suspinelor* se cere a fi judecat nu cu instrumentele sociologiei ci cu acelea capabile a ne da cheia de boltă asupra lui Darie, lunatecul, care își rememorează în fața noastră chinuita sa viață interioară. Pînă acum, s-au făcut încercări într-o asemenea direcție. Astfel, după Perpessicius și Tudor Vianu, Vinea a luat ca punct de plecare freudismul și psihanaliza. Probabil, observația aceasta nu reprezintă unicul unghi judicios de interpretare. Ea beneficiază însă de atu-ul evidenței, e pe deplin controlabilă, și nu vedem de ce ar trebui să o respingem. Dacă prin freudism se înțelege curentul care apreciază instinctul sexual drept factor dominant în viața psihică și socială a omului, iar prin psihanaliză, metoda „practică" a freudismului, potrivit căreia dorințele sexuale refulate în subconștient generează conflicte latente — atunci e limpede: *Paradisul suspinelor*, cel puțin pe anume latură, pornește de la constatările medicului austriac. Căci unde situăm originea sensibilității hipertrofiate, a viziunilor bolnăvicioase, în sfîrșit, stările întunecate ale lui Darie? Cum ne explicăm tumultul său dureros, înstrăinarea desăvîrșită de mediul exterior, dacă nu prin aplecarea spre analiza exacerbată a instinctului sexual, dacă nu prin refularea acestuia, prin

poetizarea și blamarea lui? Să nu uităm apoi un lucru. Darie, așa cum de asemenea observa Perpessicius, este tînărul format în atmosfera răbufnirilor erotice și destinul lui exemplifică destul de clar ceea ce psihologia freudistă postula prin identificare. Dorința sa cea mai fierbinte e să-i semene întru totul lui Axel: „Îl asemuiam cu eroii din romane. Îl pizmuiam pentru această faimă (prestigiul în fața femeilor) și rîvneam să-i semăn lui la chip și la soartă!" Desigur comentariul critic nu trebuie să rămînă aici. Accentul se impune a fi plasat pe structura artistică a nuvelei. Conducînd discuția spre un asemenea făgaș, începem prin a spune că nuvela, sau microromanul care e *Paradisul* ... (poate fi numit oricum deoarece nu se încadrează în niciuna din speciile genului epic) se prezintă sub forma unei juxtapuneri disparate de momente analitice. „Ordinea" e dată de fluxul unei memorii contorsionate. Dezorganizarea ansamblului e voită și chiar teoretizată. Într-un loc suntem informați: „Memoriile lui Darie se precizează cu viața în gînd. [...] Sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsat desigur condusă în povestire, mai mult de acuitatea impresiilor conținute, decît de ordinea cronologică și decît de logica expunerii. I.V." Sau în altă parte: „Aici, din oboseală, din urît, sau din timiditate, sau dintr-un sentiment de înstrăinare față de sine însuși, textul vorbește de același erou, la a treia persoană: graiul e un hamac comod în care te întorci pe ce parte îți prieste. I.V." Pretinsul jur-

nal, găsit și respectat cu sfințenie de autor, nu e așa dar decît vechiul procedeu menit să împrumute autenticitate celor povestite, și, în același timp, trouvaille-ul prin care Ion Vinea își etalează virtuțile poetice și analitice. Pe Vinea nu-l interesează materia epică. El a vrut să ne dea doar un paradis al suspinelor, un poem al dragostei neîmplinite. Episoadele „terestre" sînt evitate și în locul lor apar culoarea și atmosfera. Apare de fapt poezia. Aceasta ia înfățișarea unui emoționant elogiu al pasiunii carnale, a unui omagiu închinat virilității și iubirii pure. E prezentă pretutindeni și substituie cu succes nu doar intriga, acțiunea, ci, cu precădere, analiza sentimentului erotic în ipostazele sale cruciale. Iată de ce *Paradisul suspinelor* nu e atît o nuvelă cît un poem (poate întru nimic inferior poemelor din *Ora fîntînilor*), un poem unitar în care suferințele, obsesiile și halucinațiile prilejuite de eros sînt parcă sfințite, absolvite de orice undă pămînteană.

Să-l urmărim pe Darie. Mobilul concret al marasmului său sufletesc e Lia cu „murmurul surd al fîntînii de sînge încuiată în statuia ei vie". „Părul acestei fete de 20 de ani avea însușirea tulburătoare de a păstra îndelung miresmele cu care era îngrijit și a le preface, prin simpla dogoare a vieții ei tinere, într-un fel de emanație animală proprie să o deosebească de toate celelalte făpturi ale cerului și ale pămîntului". Făptura aceasta de o agresivitate in-

conștientă pune stăpînire pe Darie încă din anii copilăriei. Acum, cînd începe nuvela, aidoma unui film unde evenimentele sînt derulate, copilul și adolescentul au luat demult înfățișarea unui om obosit în care o părelnică iubire a ars sufletul în vîlvătăi și a lăsat doar scrum și cenușă. Utilizînd la locul cuvenit observațiile ce i s-au încrustat cu putere în memorie, dar plonjînd mai ales în hăurile subconștientului, răscolindu-și trecutele stări de vis sau cele aureolate de o veghe abia înfiripată — Darie încearcă să-și rememoreze tinerețea, și prin aceasta, iubirea sa devastatoare. Încercarea nu se soldează cu o explicație limpede. Subiectul, la mulți ani după consumarea odiseei, nu s-a emancipat încă din mrejele farmecului unic al Liei, nu-și dă încă seama „cum s-au petrecut lucrurile". Confesiunea se învîrte amețitor în jurul pasiunii funambulești, e discontinuă și chiar delirantă. Iar autoanaliza se soldează doar cu evocări fragmentate, cu reînvierea unor reacții misterioase, depuse cîndva în subconștient, dar scoase cu acuitate la lumină și trăite, din nou, cu aceeași veche durere. Concluzii nu putem extrage nici noi. Putem spune însă cu toată certitudinea că evocările și stările halucinante ale eroului s-au convertit în imagini de o rară forță poetică. În ele rezidă eșafodajul lucrării. În spatele lui Darie — cel care se autofascinează de o iubire inexistentă și, drept urmare, nu reușește în nici un fel să discearnă măcar un fir al dramei lui, devenită, pe mă-

sură ce e supusă analizei, tot mai ascunsă — se găsește autorul. Se găsește estetul fin care a întrepătruns visul cu realitatea, iluzia cu viața și a țesut astfel, din alese fire poetice, pînza miraculoasă a iubirii.

Continuăm prezentarea lui Darie. Atras irezistibil de fata miraculoasă, copilul își alcătuiește o lume alăturea de cea reală. Trăiește ca un somnambul iar simțurile dobîndesc o ascuțime aproape incredibilă. Aude cum „sunetul se potihnește printre obiecte, ca un ghem de hîrtie pe covoare și divanuri"; în încăperi vede „molii [care] își iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare", și percepe, la modul cel mai concret cum „geme" „singurătatea ca o cutie de violoncel". Copilul are șansa să fie primit, din joacă, în patul Liei, cînd cade pur și simplu într-o stare cataleptică. Acum sufletul plutește în sfere cerești. Se prăbușește însă curînd, și definitiv, în infern. Într-o noapte, idolul, „cu pasul lui Isus pe ape", se strecoară în camera lui Axel, tatăl său. Darie se simte sufocat „ca într-un sicriu cu garoafe", iar „paloarea lui atinse ca o mană grădina, stinse fîntînile, încetini ritmurile". Pierde orice interes pentru realitatea înconjurătoare; casa îi pare un cavou uriaș: „Rătăcea cu pași de pîslă, pe covoarele ruginii ale unui imens palat cu vitralii vinete. Lumina care pătrundea în uriașele încăperi se descompunea funerar, ca într-un crepuscul de risipitoare toamnă, peste grupuri de doam-

ne vîrstnice și cernite care în jurul meselor șopteau nemișcate. O tăcere de seră stăpînea din prag în prag pe unde trecea Darie, într-o misterioasă căutare". Imaginea aparține unuia din visele tulburi ale eroului, vise sfîrșite tot atît de straniu precum au și început: „Îndată un țigan aurar, cu lungi plete de smoală, îi vestea sfîrșitul visului. Alteori un stol de domnișori în frac, înalți cît lăstunii, cotropeau în dungi întunecate scările sufletului asemeni bemolilor dintre clape". Prima parte a nuvelei se consumă într-un atare context. Imaginile poetice au rolul de a caracteriza realitatea unui suflet de dureroasă sensibilitate și, prin revers, plăsmuirile unei imaginații aprinse. Partea a doua e întrucîtva mai „obiectivată", se eliberează parcă de eroul delirant. Acum întîlnim un Darie matur, purtînd încă insemnele jarului din copilărie care, nereușind, cu tot examenul îndelungat, să-și tălmăcească taina, își îndreaptă atenția asupra Liei. Astfel poemul iese din tiparul prestabilit de paradis al suspinelor și se metamorfozează într-o nuvelă cu aparențe realiste. Iată o imagine, depoetizată, a fostului idol: „Recunoscusem pe d-ra Lia. Aceleași decolorate panglici la pălăria de paie și vestmintele din mătasă galbenă care sfidau ca o flamură de muzeu, timpurile. Fața, cum o știam, frecată cu suliman roșu, din foiță, ochii lungi, de un verde sever, în chenarul lor artificial de funingini. Părul scurt, pînă la sprîncenele plăsmuite cu artă, după un model apus.

Purta pînăn-n cot mănuşile odinioară albe, cu degetele forfecate şi umbrela ca o floare bătrînă şi evantaiul de ivoriu, cu petala de spumă şi de atlas. Rochia lungă, ca o cortină, îi ascundea încălţămintea, ceea ce îi sporea statura şi accentua portul măreţ al capului. De aproape, i s-ar fi zărit părul îmbelşugat, unghiile de chihlimbar, dinţii luminoşi, gura veştedă. Oprită în faţa pereţilor suri, între gătelile care o copleşeau, ca un amurg de culori muribunde, sub fardul ţipător de pe figură şi cu acel surîs crispat ca o foaie moartă, — ce vedenie pentru simţirea mea dilatată parcă spre acea tragică prezenţă.

Şi deodată, cu un glas pe care nu-l ştiam, plin de intensitatea unei patimi reţinute, un glas aşezat, printr-o deprindere îndelungată, just pe tonul nostalgic de contralto şi care excludea orice gest o auzii rostind înteţit, din simpla ei înălţare: — Eşti aici? . . . Vino . . . Vino . . .

După o pauză în care simţii timpul şi singurătatea curgînd împreună, chemarea stărui, cu o tremurare stăpînită:

— Am venit . . . Vino . . . " Lia aceasta nu mai seamănă cu aceea din anii copilăriei. E o Lie alienată. Din fata care a fost cîndva o întruchipare a vieţii, a rămas numai o femeie elementară. Victimă a pasiunii carnale, Lia va sluji totă viaţa în templul Venerei şi, printr-o ironie a destinului, îl va nimici, tot prin amor, pe Axel. Căci acesta, după

ce la intervenția categorică a Marei și-a părăsit iubita, își părăsește, peste ani, soția și se retrage cu Lia într-o casă pe malul mării. Se petrec aici adevărate orgii. Dar Axel nu mai e tînăr, și, voind să ispășească pentru vina de a o fi smuls pe Lia din viață, coboară adesea la debarcader și se întoarce cu cîte un marinar bronzat. Nu suportă însă prea mult freamătul iubirii străine și în cele din urmă ordonă suprimarea femeii bolnave.

În volumul care poartă titlul acestui straniu poem mai sînt două lucrări: *Luntre și punte* și *Cu inima-n cap.* Ambele invederează aceeași predilecție pentru studiul obsesiilor, pentru înregistrarea, într-un portativ de fină poezie, a unor reacții și plăsmuiri puțin obișnuite. Spre deosebire de *Paradisul suspinelor*, mobilurile autoanalizei nu au acoperirea în aur a unor pasiuni năvalnice. În prima piesă, crizele eroului, notate în bună tradiție dostoievskiană, par penibile față de cauza care le produce: furtul unei serviete cu bancnote. În cea de a doua, în pofida unor bune pagini de umor fantastic, în pofida scrijelării banalului — tribulațiile lui Laurențiu și ale Dianei rămîn suspendate și, pe undeva, disgrațioase. Ceea ce le salvează, ceea ce le scoate de sub zodia unor compuneri frondiste e verva autentică și nu o dată darul observației lucide, așa cum se poate vedea și în acest portret al domnului cu servieta *(Luntre și punte):* „E uscățiv și înalt ca un Șeik

și-și poartă mărul lui Adam între două clape ale gulerului scrobit și mat. Gulerul acesta face parte dintr-o duzină de surate fibroase și albe în care anii și amidonul, clorul și atmosfera dulapului au întesat, prin chimia lor proprie o paradoxală durabilitate. Aceeași însușire s-a propagat și asupra manșetelor cu luciul plesnit ca smalțul unor dinți în declin. Prin contagiune întreg costumul și demipaltonul victimei noastre s-a împăcat cu timpul vrăjmaș printr-o fuziune cu dînsul. Culoarea lor primitivă se alterase, dar numai pentru a-și găsi adevărata față spălăcită și eternă. Asemenea lui Siegfried scăldat în sîngele balaurului pentru a căpăta o piele invulnerabilă, stofele acelea, din chiar contactul dus pînă la contopire, cu intemperiile și sezoanele, și-au asigurat nemurirea". Cele mai multe stampe de acest gen le vom întîlni însă în *Lunatecii*, roman cu ambiții de cronică, de frescă socială.

Scrisă „la propriu" de-a lungul unei vieți întregi, cartea aceasta trebuia să se deosebească de prozele anterioare. Și într-adevăr se deosebește atît de marcant încît acela care „știa" că epica lui Vinea se compune din *Descîntecul* ... și *Paradisul suspinelor* rămîne surprins la apariția romanului. Uimirea cititorului ar fi fost însă mai puțin frapantă dacă între timp ar fi luat cunoștință de *Venin de mai* (elaborat probabil, între 1928 și 1930). În acest roman pot fi depistate într-o fază oarecum embrionară principalele direcții din *Lunatecii*. Atitudinea esteti-

zantă, destul de vizibilă în primele lucrări, dispare aici aproape cu totul. Drept urmare, ansamblul epic dobîndește o anume organizare, iar personajele nu numai că au ceva din ceea ce numim calitate socială, dar, mai ales, sînt angrenate în evenimente, sînt „descrise" prin „fapte de viață". Se și reținînd cîteva siluete, cum ar fi prințesa Nicole, Andrei Mille, Pierot sau Anca. Sînt notabile de asemenea unele episoade, îndeosebi acela unde, propunîndu-ni-se harta de moravuri a unui tîrg provincial, autorul dovedește că e în curent cu procedeele satirice ale realismului. Intenția de cronică, vizibilă prin investigarea unor medii și universuri diferite (primul război mondial, Parisul, Bucureștii etc.), n-a fost dusă însă pînă la capăt și a rămas să se realizeze în *Lunatecii*.

S-a realizat acesta? Într-o anumită privință răspunsul e pozitiv. Și anume, nu în privința extensiei, a unei arii largi supusă observației, cît în aceea a intensității, a forței artistice cu care au fost imaginate cîteva profiluri umane din trecut, cîteva aspecte social morale „tipice". Iată-l, spre exemplificare, pe Adam Gună, șeful leilor și al șacalilor din Bucureștii de odinioară. La prima vedere pare un bonom și un magnanim. E inteligent și deține chiar un spirit cuceritor. Nu trebuie să treacă însă prea mult timp ca să-ți dai seama că ipostaza lui derutantă de Mecena al artelor e doar un rol pe care îl interpretează cu mare plăcere de cîte ori are chef să-și bată

joc de oameni. Drept e că și cei vizați se pretează din plin la un asemenea tratament. Victimele lui sînt poeții lipsiți de talent, redactorii foilor obscure, pictorii „nelansați", adulterinii și adulterinele din lumea mare, excrocii de rînd sau „afaceriștii prestigioși", faimoșii „generali în retragere" și alții asemenea lor, adică o dezolantă faună pe care o adună săptămînal în „salonul" său, prezentat pe față ca un „Praznic al calicilor". Dacă toți aceștia merită a fi șfichiuiți, nu-i mai puțin adevărat că în zelul sarcastic depus de amfitrion e mult cinism, e desgustătoare infatuare, abjecție și brutalitate. Prin asemenea trăsături, plus poltroneria și, uneori, superioara autoironie, Adam Gună e un personaj înspăimîntător. În proza noastră i-ar semăna poate numai Pirgu. Îl deosebește totuși de acesta înalta sa intelectualitate și spumoasa-i causerie. Diferența principală constă însă în modul cum a fost conceput. Pe cînd Mateiu Caragiale își împroșca eroul cu cele mai dure epitete, Ion Vinea îl privește pe al său dintr-un unghi obiectiv, își substituie portretul unui desen științific după natură, în cazul de față după un impunător dar și hidos exemplar din grădina zoologică.

Adam Gună nu e singur. În încrîngătura sa își fac loc și Amidon și Giuseppe și Răzvan Casapu și Fane Chiriac. Primul e directorul unui institut fantomatic, „Oficiul Intercultural", și în această calitate distribuie sinecuri unei întregi liote de „liberi cugetători".

Al doilea e numai un mînuitor abil al șantajelor de joasă speță. Mai „interesanți" sînt ultimii doi. Fane Chiriac, cel puțin, care în vremea studenției propovăduia renunțarea la bunurile pămînești și acorda interes doar comorilor spirituale, ne dă o ideie cum nu se poate mai clară despre ceea ce a însemnat în trecut gazetarul „pamfletar". Ziaristica, ne explică el cu cinism, e trambulina sigură în propulsarea individului spre vîrful scării sociale. De aceea taxează munca drept un expedient și se aruncă năvalnic în „politică". Cale de mijloc nu există: „Sau facem de-adevăratele pe nebunii și devenim oficiosul lui Vlad Țepeș dincoace de mormînt, atunci basta cu dijmuirile, cu șperțurile și subvențiile de tot felul, sau ne punem serios pe jaf, dar sistematic și căutînd să nu ne compromitem! Dar dacă ne-am hotărît să jefuim, să fim baremi cogeamite tîlhari, nu manglitori și borfași de duzină. Să jefuim cu metodă și în stil mare". Metoda sa e „văzînd și făcînd". Așa că îndată ce își dă seama că un ziar oferă excelente posibilități pentru aranjarea celor mai diverse trebușoare (îndeosebi cele bănești dar și cele ce țin de vanitățile unui om politic), rupe din timpul afectat catedrei și dă asaltul pentru acapararea gazetei unde fusese primit ca simplu scrib. Și reușește din plin. Cu atît mai mult cu cît în timpul „campaniei" a descoperit că mijlocul sigur de a sări dintr-un post într-altul e acela de a poza în redactor chinuit de problemele ziarului.

Prin Fane Chiriac, Adam Gună, Giuseppe se ridică vălul de pe fața unei lumi pentru care bîrfa subțire dar și atacul ca în codru, filotimia calculată dar și cămătăria în stil balzacian sînt doar cîteva din modalitățile ei de activitate. Privind-o cu luciditate, din perspectiva atît de fertilă a prozei noastre realiste, Vinea și-a înzestrat romanul cu mult dorita calitate a frescei sociale. Precum își poate da seama oricine, calitatea aceasta nu reprezintă însă o coordonată, și nici axul narațiunii. Autorul este un excelent evocator, prinde în tipare memorabile trecute figuri sau instituții, dar nu are invenție epică, nu deține secretul miraculos al îngemănării impresiilor și observațiilor într-un ansamblu unitar. Figurile pomenite au, din această cauză, o existență de sine stătătoare. Ele îmbogățesc desigur universul cărții și, mai ales, „reabilitează" pe scriitorul care în lucrările anterioare trecuse cu indiferență peste latura „concretă" a omului, dar nu se constituie într-un angrenaj al eroului principal.

Cu toate acestea, Lucu Silion, care ar fi trebuit să unească firele și destinele romanului, deține un impresionant brevet artistic. Cum se explică? Pur și simplu prin faptul că și el, asemenea celorlalți, a fost conceput tot printr-o „portretizare" „în sine". Bineînțeles, amănuntele sînt în acest caz numeroase și se înscriu într-un cîmp destul de variat. Astfel ni se face cunoștință cu aristocratica și decăzuta familie a eroului: un tată, mare amator de amoruri ilicite,

sfîrșind într-o totală indiferență față de cei din jur și o mamă aruncată fără voie în „mezalianța" din care a rezultat Lucu. Pentru cititor, indiciile sînt utile în explicarea personajului, dar nu și hotărîtoare. Explicația cea mai convingătoare ne-o dă însuși protagonistul, întrucît, ca peste tot în proza lui Vinea, și el ni se relevă îndeosebi prin viața sa interioară.

S-a spus că Lucu Silion coboară din spița oamenilor de prisos, a inadaptabililor, a lui Oblomov și, într-un fel, a *Crailor* lui Mateiu Caragiale. Asemănările sînt posibile dar într-un context cam larg și, în cele din urmă, neconcludente. Inadaptabilul din literatura noastră și omul de prisos din acea rusă au o noblețe care-i lipsește lui Silion. Ei se simt străini, rupți de viață pentru că disprețuiesc o anume societate. O disprețuiește și Lucu, dar nu funciar (de altfel trăiește de pe urma ei) și, în orice caz, sentimentul acesta nu-l preocupă prea mult. Oblomov apoi, acest simbol al parazitismului social, se recunoaște în personajul discutat mai mult în ceea ce privește decăderea lui materială. Dar marea dramă a lui Lucu Silion se înscrie în universul vieții sufletești. (A spune că în *Lunatecii* se întocmește procesul unei clase sociale, înseamnă a face curată sociologie). Probabil cele mai autorizate asemănări sînt cele stabilite cu opera lui M. Caragiale. Într-adevăr, eroul nostru e mare adept al crepusculului și în genere are tendința să înlocuiască, fraudulos, realitatea cu senza-

ţiile rare, îndelung gustate. Nu credem însă a fi absolut necesar să ne lansăm, cu dezinvoltură, în depistarea similitudinilor (stabilind prea multe filiaţii, contestăm de fapt originalitatea scriitorului). În definitiv, protagonistul descinde din galeria proprie lui Vinea, aceea a abulicilor erotici. Ce e Lucu Silion dacă nu un nou Darie? Desigur un Darie mai complex, demitizat prin explicarea decăderii lui pe toată linia, dar oricum un Darie. Amîndoi se abandonează iubirii, amîndoi au un adevărat cult, poate nu atît pentru femeie, cît pentru ceea ce poate trezi ea într-un suflet deschis frumosului. Amîndoi fetişizează de fapt femeia, amîndoi „stilizează" viaţa. Există însă şi o deosebire hotărîtoare: pe cînd damnatul din *Paradisul suspinelor* era victima unui complex infantil şi, ca atare, în imposibilitate să-şi spulbere drama, urmaşul său e mai puţin „lunatec" şi în întregime răspunzător de soarta-i nefericită. Atitudinea estetică, tendinţa de a savura frumosul, chiar şi atunci cînd e drapat în durere, erau pentru Darie unicele forme ale iubirii. La Silion acestea nu-şi mai găsec „justificarea" decît într-o moliciune aristocratică, într-un spirit voit rafinat. Iată o parte a interiorului său: „Pe un piedestal subţiratec, o zveltă lampă de cobalt cu sticlă de cristal şi abajur verde ar fi părut mai mult o statuietă. Silion o văzuse într-o ilustraţie de Auberey Beardsley, şi căutînd pretutindeni, descoperise una la fel la un anticar. Elec-

tricitatea în anumite ore n-avea nici un rost aci. Atunci Silion aprindea fie lampa, care dădea o viață reculeasă și lină portretelor de pe ziduri, fie sfeșnicele de argint, care le dădeau o viață patetică și misterioasă. Masa rotundă și scaunele capitonate, bufetul alcătuit din dulăpioare ovale, armonios suprapuse în chip de liră, tablouri de vînătoare, naturi moarte și covoare nemțești, din vremuri de liniște și huzur, menținеau un veșnic crepuscul în această încăpere. Aici și în celelalte odăi, presărate cu covoare și carpete, a căror alegere se făcuse cu pierdere de timp și alergătură, printre lucrurile vechi și lustruite, plutea un aer primitor și plin de farmec, în care luminile de noapte erau cuibărite cu grijă, ca niște meduze nemișcate pe fundul unui acvariu. Toate aceste vechituri, epave pierdute de propria lor poveste, construite din linii curbe și suprafețe reculese parcă în amintiri ermetice, răspîndeau în jurul lor un calm patriarhal, cu totul desprins de atmosfera veacului. Silion nu se sătura niciodată de senzația de odihnă, de parfumul defunct, de invitația la reverie și reculegere ce se răspîndea din acele mobile și tapiserii, ajunse pînă la el prin generații". Căutînd desfătările alese, liniștea caselor cufundate în semiobscuritate, visînd cu ochii deschiși, inhalînd parfumurile florilor (un mănunchi de tuberoze îi învie amintiri reconfortante), Lucu Silion își croiește o lume numai a lui în care plantează toate iubirile. Iubirile nu iubitele, pentru că el ridică femeia pe

piedestalul rezervat numai idolilor. Laura, de pildă, frumoasa Laura imobilizată ani întregi de o boală misterioasă, este o adevărată sfîntă: „Silion se strecură printre draperii înăuntru și rămase în prag cu respirația oprită. În pernele umbrite de răsfrîngerea suavă a unui abajur de mătasă, Laura dormea. Chipul ei, precizat de acea savantă lumină de criptă, ce se revărsa de-a dreptul pe trăsăturile-i subțiri, părea de o frumusețe fără greș. O atmosferă de reculegere, aproape evlavioasă, iscusit ordonată, plutea în jurul acestei adormite arătări, de o paloare sfîntă". „Chipul ei avea darul să i se pară tot mereu altul, după gînd, după oră, după lumină, și să-i arate rînd pe rînd viața, bucuria, dragostea, părerile de rău, surîsul și lacrimile lumii și vremelnicia tuturor lucrurilor, totul sub o înfățișare extatică, dar împăcată cu sine și dureros de duioasă și de blîndă". La această hieratică ființă, Lucu aleargă zilnic. Citesc împreună poezii simboliste, ascultă muzică sau își lasă gîndurile să alerge în lumi necunoscute, se cufundă în reverii — ignorînd astfel, cu o savantă știință a disimulării, tot ceea ce ar putea să-i smulgă din universul lor anacronic. Aceasta e Laura. Nu tot așa e Ana Ulmu (excepțional personaj) care îi dezvăluie fața vieții adevărate și-l face părtaș la bucuriile unei iubiri intense. Ca o altă Lie, Ana iubește cu patimă, arde pînă la incadescență. Mai în vîrstă și mai aproape de pămînt decît acea „fîntînă de sînge" din *Paradisul suspinelor*, ea năzuiește să-și încoroneze

dragostea cu un mariaj. Căsătoria, pentru această ființă care se dăruie total erosului, este un moment sublim. Pentru a nu-i știrbi cu nimic dimensiunile, pentru a o omagia, o învăluie, cu toată sinceritatea de care e capabilă, într-un fel de religiozitate păgînă. Poate că una dintre cele mai frumoase pagini ale romanului este tocmai strania logodnă din schitul singuratic, cînd Ana ia ca martori ai dragostei sale pentru Silion, sfinții și elementele naturii.

Estetul Lucu Silion nu vede însă în Ana Ulmu decît o femeie frumoasă, de o irezistibilă senzualitate. Dacă Laura e feminitatea suavă, îngerul blond coborît din ceruri pentru a desfăta sufletele alese, Ana e întruchiparea patimii. În felul acesta, în mintea sa cele două iubite își pierd înfățișarea adevărată, și, completîndu-se reciproc, dau naștere unui singur chip. Laura și Ana Ulmu sînt însă existențe reale și la un moment dat își reclamă, fiecare în parte, drepturile. Ce va întreprinde eroul, cum va ieși el din dilema care amenință să sfărîme idolul venerat și să-l arunce în banalitatea unei vieți „concrete" cu atîta grijă evitată? Nimic. Absolut nimic. Și de aici începe drama sa și totodată romanul. Lucu Silion nu-și dă seama că atașamentul lui față de Laura e numai iluzionare. El intră în casa surorilor Feraru ca un somnambul și găsind-o aici pe romantica bolnavă, cufundată întotdeauna într-o lumină difuză, crede că o și iubește, cînd de fapt aceasta îi satisface

numai apetiturile sale ascunse pentru suavitate. În plus, Laura îi întreține convingerea în superioritatea spiritului său, în virtualitățile unei cariere prestigioase. Aceeași iluzie învăluie și relațiile cu Ana Ulmu, cu deosebirea ca frumoasa femeie îl copleșește printr-o pasiune frenetică. Lucu ține la așa ceva și pentru a nu-și pierde năbădăioasa iubită e în stare să stea ascuns într-o debara, ca și Axel, pînă la plecarea unui inoportun. De la cele două femei, el ia așa dar ceea ce-i convine, dar crede cu toată convingerea că le iubește. Drept urmare va încerca să le păstreze și va alerga sfîrșit de la una la cealaltă. Pînă la urmă, femeile devin bănuitoare și atunci, din minciună în minciună, Lucu coboară pe ultima treaptă, unde nu mai e nici urmă de demnitate umană. Autentica sa spiritualitate se risipește ca scrumul, și în locul ei se așează viciul în cele mai respingătoare forme.

Exemplifică Lucu Silion drama unui om care nu poate să aleagă? Într-o privință, da. Echilibristica sa e însă prea penibilă ca să fie privit astfel. El nu plătește atît pentru indecizie, cît pentru lașitate, pentru concepția meschină de a lua din viață totul, de a savura cu delicii ceea ce ți se oferă cu sinceritate — fără să dai nimic în schimb. Lucu Silion flutură atitudinea estetică numai în anumite circumstanțe. În fond, el e bolnav sufletește, nu deține o reală sensibilitate. De aceea practică echilibristica. Dar așa cum în viața socială eșuează definitiv (e dat afară pînă

și de la „Oficiul Intercultural") la fel naufragiază și în domeniul erotic: Laura se retrage la țară, iar Ana pleacă în Franța. După acest „dezastru", Lucu poate fi văzut în compania unor declasați, la aceeași cafenea Esplanade, unde în timpurile bune fuma țigări Abdulah și bea coniac Henessy, iar acum i se oferă gratuit o masă, din ... considerație pentru ceea ce a fost.

Prin Lucu Silion, personaj înrudit cu abulicul Darie, Ion Vinea încheie destinul eroului care l-a obsedat întreaga viață. Demn de reținut e faptul că fără să renunțe la poezie, dimpotrivă, impregnînd *Lunatecii* cu lirismul său ales, el și-a demitizat eroul, l-a azvîrlit în condiția respingătoare a infra-omului. Este mesajul unui scriitor care, ademenit cîndva de mirajul estetismului, ține să ne spună că frumosul nu există niciodată în forme pure, și că cel ce urmărește doar să savureze viața, fără să investească nimic, se condamnă singur la o iremediabilă dezagregare.

VASILE VOICULESCU

La vîrsta cînd cei mai mulţi dintre scriitori îşi consideră activitatea încheiată şi-şi depun în raft operele definitive, V. Voiculescu s-a aşternut pe scris cu o forţă irezistibilă, făcînd cunoscută lumii, în mai puţin de un deceniu, cea de a doua şi adevărata faţă a scrisului său. Este un fapt rarisim, nu numai în contextul literaturii naţionale, ci chiar în acela al literelor de pretutindeni. S-a mai întîmplat apoi, ca în cazul lui Vinea (nici nu se putea altfel), ca această nouă şi impresionantă ipostază scriitoricească să fie receptată „de visu" după ce autorul a trecut în nefiinţă. Astfel, Voiculescu, medicul-poet, care şi în timpul vieţii era o figură destul de insolită, a dobîndit, dincolo de mormînt, atributele unei personalităţi cu totul deosebite. Căci este într-adevăr o împrejurare puţin obişnuită ca un scriitor, după ce a publicat şapte volume, plus unul antologic, care prin selecţia riguroasă şi inscripţia de pe copertă dădea impresia cuvîntului definitiv, nu numai că a început din nou să scrie, spre vîrsta de 70 de ani, dar, mai ales, a ţinut parcă să spună că toate catalogările critice de pînă atunci se cuvin substanţial amendate. Încadrările poeziei voiculesciene s-au bu-

curat în genere de judiciozitate. Totuși, astăzi ele corespund parțial, deoarece după *Întrezăriri* au apărut *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară*..., unde poetul își dezvăluie un chip atît de inedit, încît afirmația că avem de a face cu un scriitor structural metamorfozat, nu e cîtuși de puțin la marginea adevărului. Se va admite, de asemenea, că este o colosală surpriză, una dintre acelea care se petrec arareori, ca un creator, plasat, fără nici un pericol de a forța lucrurile, în limitele unui lirism cu trăsături bine formate, ca un asemenea creator, zicem, să treacă, între altele, la abordarea unui nou gen literar, și — de ar fi fost numai atît. Sînt numeroase cazurile cînd scriitorii cochetează, simultan sau alternativ, cu mai multe muze. Voiculescu nu intră însă într-o asemenea categorie. Dincolo de faptul, că după poezia sa tradițional-religioasă, s-a împlinit, la zenit, în lirica erotică, el s-a încercat paralel, și — în aceasta constă situația spectaculoasă — s-a realizat în domeniul prozei. Nimic nu ne îndreptățea pînă la apariția celor două volume de *Povestiri* să intuim în părintele „îngerilor" un prozator, fie el oricît de obișnuit. Cu atît mai puțin ne-am fi așteptat la un prozator cu reușite excepționale, chiar dacă una dintre tulburătoarele sale narațiuni, *Capul de zimbru*, văzuse lumina tiparului într-o revistă ce apărea la Turnu-Severin, prin anul 1946. De altfel, această bucată, nemaifiind urmată de altele, a fost dată

uitării, nu însă și de autor, care, impulsionat poate de succesul ei (a fost premiată), a continuat să scrie, dar nu să publice, rezervînd astfel posterității una dintre cele mai mari și rotunde surprize literare. N-ar fi exclus ca manuscrisele scriitorului să dea naștere și altor revelații. În revista *Steaua* a apărut, tot postum, o piesă de teatru, *Pribeaga,* care se ridică deasupra tututror textelor dramatice publicate sau jucate, din Voiculescu. Un alt manuscris, înaintat editurii, *Zahei orbul,* ne arată că autorul s-a încercat și în domeniul, dacă nu al unui roman construit după legile „tipice" ale genului proteic, cel puțin în acela al unei narațiuni ample.

Unii dintre comentatorii de dată foarte recentă împărtășesc convingerea că versurile poetului au urmat un drum continuu ascendent și că, prin urmare, *Ultimele sonete* ... nu reprezintă o împlinire superioară a lirismului său, ci numai o ipostază cu unele atribute inedite. Rămîne de văzut. Din cîte ne putem da seama, fenomenul voiculescian nu se caracterizează însă printr-o organicitate evidentă. Aceasta, pentru că înșeși domeniile străbătute în creația postumă sînt cu totul altele decît acelea vădite de poet în plachetele ce țin de perioada interbelică. Între *Poezii,* 1916 și *Sonete* ..., 1964, nu este doar distanța marcată de perfecționarea uneltelor, ci, cu precădere, aceea ce se revendică de la o restructurare a viziunii, de la încercarea unor noi strune. Erotismul senzual și în același timp spiritualizat din ultimul

volum nu are nimic comun cu sentințele didactice, moraliste și multiplele simboluri religioase din aproape toate poeziile ce l-au precedat. Cum a spus-o și singur de atîtea ori, Voiculescu s-a înscris în orbita poeziei românești sub zodia lui Alexandru Vlahuță, căruia, în 1926, i-a închinat un omagiu poematic. Didacticismul moralistului din *Unde ni sînt visătorii?* i-a fost foarte drag și a ținut să-l teoretizeze în aproape întreaga-i creație, chiar și după ce s-a afiliat unui modernism mai mult imagistic decît structural. Ce l-a putut atrage pe tînărul poet spre o poezie-îndemn, care, cel puțin la Vlahuță, avusese o anume justificare în epocă, ea trebuind să contracareze grupul compact al „eminescienilor" — nu se poate ști. Cert este că primele volume, în afara unor trăsături care se adăugau spre a creia imaginea tradiționalistului, stăteau sub semnul atitudinii programatic-tonice: „Mergînd către pămîntul sfînt al făgăduinții, / Izbiți în plin chiar piatra cu vergile voinții; / În inima pustiei loviți fără cruțare, / să tremure adîncul de apriga chemare: / Atunci din stînca morții vedea-veți ca profeții / Țîșnind, vijelioase, izvoarele Vieții!" Chiar cînd îndemnul pare a fi plasat într-o ordine estetică, el rămîne în fond tot o invitație la viață sănătoasă, la atitudine morală exemplară, ca în această *Chemare:* „Sărind a visurilor treaptă, / Veniți cu suflete nestinse, / La harpa lumilor v-așteaptă / Atîtea coarde neatinse... / Iar de vă-ncearcă noi ispite / Și foc din

cer căzut vă arde, / Smulgînd jos strunele-nvechite / Veniţi să punem alte coarde". Cum era şi firesc, factura poeziei tonice a lui Vlahuţă s-a contopit cu aceea raţionalistă ... rece a lui Panait Cerna. Conceptualismul acestuia din urmă e atît de evident, încît dacă am face citaţii, să zicem din *Doi gemeni*, am comite aproape un truism. Ne mulţumim a zice că trăsăturile celor doi maeştri s-au mulat, încă din prima culegere, pe personale imagini creştine, ceea ce a dus pe mai toţi criticii la concluzia că Voiculescu este unul dintre cei mai reprezentativi poeţi religioşi din lirica românească. Să mai adăugăm că personalitatea poetului s-a vădit cu timpul şi într-un limbaj frust, într-o expresie grea de ingrediente „naţionale", şi, drept urmare, în evocarea colţurilor de ţară şi a unor figuri umane, fie intrate în trecutul neamului, fie extrase din mitologie. Cu deosebire aceste din urmă aspecte, lesne şi permanent identificabile, au conlucrat la plăsmuirea tradiţionalistului dintre cele două războaie mondiale. Nici el nu şi-a negat apartenenţa la o atare categorie, deşi tradiţionalismul programatic i-a repugnat, iar utilizarea termenilor „zgrunţuroşi" i s-a părut o exagerare pînă şi-n propria-i creaţie: „Tradiţionalismul se naşte, nu se face, şi tare mi-i frică de un lucru: sîntem mai mulţi tradiţionalişti decît nu credem. Cine s-a născut şi-a crescut la ţară, a prins de mic în urechi melodia duioasă a colindelor, a fost la clacă şi a ascultat cu ochii atenţi basmele noastre nu poate să fie altfel.

Oricît s-ar amăgi, inconștientul e mai puternic decît rațiunea. Scriitorii nu se pot abate de la această regulă comună, dar de aici și pînă la o școală tradiționalistă, mai va: sînt împotriva ei... N-aș refuza inspirației mele un subiect cu caracter tradiționalist, dar nu înțeleg să abuzez" (I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*). Acestui tradiționalism intim, congenital, Voiculescu îi datorează unele dintre cele mai rezistente poezii ale sale: *Gînduri de iarnă* și *Pe decindea Dunării*. Prima relevă suflul unui prozator-naturist (între proza artistică și poezie nu există nici o deosebire), iar a doua, pe care o și copiem aici, reprezintă un strălucit exemplu a ceea ce înțelegem astăzi prin profundă viziune istorico-patriotică: „Pe decindea Dunării, la vale, / Printre triste mirişti cu ciulini, / Trece-n baltă, legănat agale, / Un chervan cu coviltir de rogojini. / În tot cîmpul nici un fir nu-i verde. / Mișcă vîntul albe colilii, / Drumul lung în zări pustii se pierde / Sub un cer de mari melancolii. / Boii moi se lasă pe tînjeală, / Grebenele roase-i dor, / Osiile gem cu-ncetineală, / Și slomnesc un fel de doin-a lor. / Omul stă cu capul gol și mînă, / Înfundat în maldărul din car; / Și-ațipit, cu jordia în mînă, / Se tot duce drum fără hotar. / Cît un urs, întins, el dormitează / Peste sarica din patru piei de oi, / Numai ghioaga aprigă-l veghează / Ghintuită cu alămuri noi. / Cînd deschide ochii, vulturește, / Peste roata zărilor năprui, / Inima-i se umple-n piept și-i crește / Parcă șesul, tot, ar fi moșia

lui. / «Foaie verde firul peliniţii» . . . / Cîntă cărăuşul cătinel / Şi, treziţi, cu el o dată cîntă Sciţii / Ce-au trecut cîndva prin stepă ca şi el!"

Căutînd să fixăm pe momente editoriale notele distincte ale unei poezii ce se întinde pe durata a mai bine de o jumătate de secol, am putea întocmi următoarea schiţă. Creştin, dar nu profund religios în volumul de debut (*Poezii*, 1916), V. Voiculescu apare în poezia românească în chip de adept al „raţionalismului" lui Panait Cerna şi, mult mai evident, al moralismului lui Alexandru Vlahuţă. Autorul lui *Dan* prezidează cu autoritate şi cel de al doilea volum (*Din Ţara Zimbrului şi Alte poezii*, 1918), unde atitudinea premeditat optimistă, vitalistă s-a convertit, printre altele, într-un număr apreciabil de poezii ocazionale, astăzi nesemnificative. În *Pîrgă* (1921), poetul pune oarecum bazele tradiţionalismului . . . de natură lingvistică, fără ca, în mare, să se emancipeze din mantaua lui Vlahuţă. (Aici găsim poezia *Îndemn*). Imaginile agreste, bucolismul îi aparţin însă în întregime. Asociindu-se cu expresia neaoşă, acestea vor genera coordonata distinctă a liricii sale. *Poemele cu ingeri* (1927) sînt mai puţin mistice decît am putea deduce din titlu. E identificabilă, dimpotrivă, străduinţa expresă de mirenizare a viziunii şi limbajului artistic, în ordinea integrării „îngerilor" într-un fel de poezie a cunoaşterii. (Totuşi, ar fi greşit să se afirme că rezultatele acestui efort sînt excelente. Lui Voiculescu nu-i prea stă la în-

demînă speculația filozofică). În ansamblu, volumul are o tentă de adevăr omenesc, infinit mai „adevărată" decît aceea care se putea remarca în plachetele precedente, ca de altfel și-n următoarele. Peste toate acestea, poeziile vădesc o impresionantă aplicație plastică, fapt ce ne indrituiește să considerăm *Poeme cu îngeri* cel mai izbutit și original volum din prima perioadă de creație. Să mai notăm că cititorul e întîmpinat acum de: *L-am lăsat de-a trecut, Îngerul din odaie, Gînduri de iarnă, Pădurea, Mărgăritarul bolnav, Dochia, Decebal, Tudor, Pe decindea Dunării,* care nu descind numai dintr-o vocație tradiționalistă și plastică, ci și dintr-o veritabilă receptivitate la modernismul autentic. *Destin* (1933), *Urcuș* (1937) și *Întrezăriri,* (1940) nu prezintă elemente inedite. Ar fi de remarcat totuși accentul pus pe modernizarea expresiei, în sensul eufonizării, și suflul din unele ample compoziții, precum *Hoți de cai, Centaurul, Ionică.* Cel ce urmărește firul erotic, ancorează cu plăcere la *Cîntec pentru dezbrăcare* și *Fata din dafini.*

Sonetele aparțin parcă unui alt creator. Și nu e vorba numai de faptul că amorul nu și-a găsit în Voiculescu, cel de pînă la 1940, un cîntăreț fervent, ci cu precădere de împrejurarea că de data aceasta . . . comentariile trebuie să surprindă inefabilul unei neobișnuite distincții artistice. *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară . . .* reprezintă o operă de mare și supremă subtilitate. Discuțiile despre viziunea care încerca, uneori destul

de anevoie, să spargă carapacea misticismului şi să se adapteze unei optici laice — nu-şi mai au acum rostul. După cum alura sculpturală a versurilor face inutilă orice apreciere asupra expresiei voit originale, extrasă, în trecut, dintr-un principiu mai mult filologic decît artistic. Conceptualismul a dispărut şi el în întregime, cedînd locul unei pasiuni ce se mistuie în vîlvătăi. Vibraţie intensă, suflet omenesc supus unei analize unde cutele cele mai intime îşi etalează... intimitatea, poeme ale iubirii, etern feminin surprins în faţetele ei atît de cunoscute şi necunoscute, versuri de dragoste toridă, concepute ca singur reazem într-un amor neîmpărtăşit, antichitate, clasicism, romantism şi modernism — iată elementele eterogene şi totodată armonioase din care se compune ultimul mesaj al poetului. Dacă lăsăm deoparte toate acestea, euforia, suferinţa şi resemnarea specifice poeziei erotice, dacă încercăm să memorăm versurile „insidioase“ — rămînem, cum probabil a intenţionat şi a rămas zbuciumatul poet, cu profunda, rara şi adevărata credinţă: iubirile se pierd, rănile se cicatrizează, iar timpul, care se ridică atotbiruitor şi devine Timp, se izbeşte inutil de bronzul versurilor, devenite şi ele, la rîndul lor, inexpugnabilă fortăreaţă, etern monument.

Se înţelege, observaţiile noastre asupra poeziei sînt cu totul succinte. Nădăjduim însă că par destul de elocvente pentru a justifica aserţiunea de la început, privitoare la decalajul dintre cele două perioade ale

creației, dar mai ales sînt capabile să faciliteze întrebarea ce se cere a fi pusă în niște însemnări consacrate epicii: în ce măsură poate fi recunoscut poetul Voiculescu în prozatorul Voiculescu? Interogația nu credem că ține doar de o metodologie a criticii, ea vizînd măcar ceva din platforma estetică, imuabilă sau modificată în timp, a autorului. Alecsandri nu e aproape în nici un fel poet în proza sa. El merge pe o relatare directă, iar cînd părăsește omul și pictează tablouri de natură, unde poezia e oarecum intrinsecă, nu depășește limitele acceptate. Eminescu, în schimb, ne apare și în proză același mare romantic, ce-și țese viziunile în pînza unui strict sistem filozofic. Macedonski, chiar atunci cînd face copii după natură, cînd caligrafiază cu extremă atenție, este de fapt modernist, parnasian. Vinea, și utilizăm astfel un ultim și fără îndoială cel mai potrivit termen de comparație, deși a trecut de la schiță și nuvelă la roman, a rămas totuși poet, desigur nu atît de epatant (vezi *Lunatecii*), dar, oricum, poet. Cu cine dintre aceștia seamănă Voiculescu? Avînd în vedere capacitatea de a „renega" genul profesat, zeci și zeci de ani, însușirea de a pătrunde rigorile povestirii, n-am fi probabil prea hazardați dacă ne-am referi la Alecsandri. Aidoma „regelui poeziei", Voiculescu se mișcă dezinvolt în proza de relatare, dar nu rămîne aici. El străbate varii domenii de inspirație și evidențiază astfel o impresionantă diversitate de formule. Reconstituirea exactă

a faptelor, prelungirea elementului contingent în aburii mitului, romantismul derivat din plăsmuirea unor pasiuni fierbinți, obișnuitul și rebarbativul cotidianului, robustețea sau tragicul existenței, pictura de moravuri și ficțiunea cea mai pură, umorul și ironia, tristețea și sentimentul urîtului — sînt numai cîteva dintre constantele epicii sale. Scriind proză, Voiculescu uită că are la activ șapte volume de poezie, că, paralel, augmentează numărul... traducerilor din sonetele „marelui Brit" și nu acordă Euterpei decît locul pe care îl ocupă aceasta în orice creație artistică; lirismul perceptibil al mai tuturor prozelor sale derivă nu dintr-o deformație profesională, ci din viziunea amplă asupra existenței umane, viziune ce, într-o operă autentică, nu poate fi străină poeziei. Într-un cuvînt, Voiculescu e un prozator de drept și de fapt.

Evident, ar fi absurd să susținem că cel puțin unele dintre narațiuni nu poartă cîteva insemne ale tendințelor manifestate în lirică. Există motive care aparțin numai poetului Voiculescu, și a le ignora, cum le-au ignorat toți comentatorii de pînă acum, înseamnă să abstragem un compartiment al operei. În primul rînd e vorba de preocupările religioase ale poetului. Oricît am vorbi de parabole și simboluri, de încorporarea creștinismului într-o viziune amplă ce merge pînă la pilonii existenței umane, povestiri ca *Ciorbă de bolovan*, *Moarte amînată*, *Schimnicul*, și într-o privință, *Lacul rău* nu pot fi desprinse

de un vizibil mobil religios. E adevărat, adorația creștină nu se prea găsește în stare pură, ea degenerînd uneori în ocultism și practici ezoterice sau se revarsă în faldurile nebuloase și atotcuprinzătoare ale mitului. Însă nici nu pot fi ignorate, numai de dragul de a face din Voiculescu un spirit eminamente raționalist. El a avut cultul vechimii. De aceea, teologia, pe care a studiat-o cu deosebit interes, și-a găsit firesc locul în narațiunile populate cu generații și societăți de mult înghițite de hăul istoriei. Tot atît de firesc i s-a părut să utilizeze, ca altădată în *Pîrgă*, numeroși termeni dialectali, aceștia constituind o excelentă formă de prezentare a unor existențe străvechi, sau a oamenilor care, aducînd pînă în zilele noastre o mentalitate arhaică, se simt parcă izolați într-o lume civilizată. Intuiția lingvistică e, în oricare dintre proze, deplin judicioasă, cuvintele neaoșe făcînd parte integrantă dintr-un univers spiritual și material cu conture bine trase. Ele nu sînt ocazie de exercițiu, ci, așa cum se poate vedea în proza artistică a lui Mihail Sadoveanu, excelent mijloc de expresie.

Cel ce a cîntat pădurea și lanurile invoalte, viețuitoarele codrilor și decindea Dunării, nu putea, bineînțeles, să nu fie atras, și în proză, de natură. Integrînd cadrelor ample ale povestirii mai vechea sa predilecție pentru compozițiile poematice (vezi comparația posibilă dintre *Hoți de cai și Alcyon sau Diavolul alb*), scriitorul renunță însă cu desăvîrșire la

pastel. Penelul nu mai trage linii după imperativele stampei, ci aleargă cu vioiciune și lasă urme doar acolo unde e nevoie de o punere în pagină (rar, totuși) și mai ales în împrejurările care trebuie să dea iluzia simbiozei fundamentale om-natură. Harul naturistic s-a soldat, în acest din urmă caz, cu rezultate excepționale, asemănătoare numai cu acelea obținute de Mihail Sadoveanu.

Ar putea fi depistate și alte prelungiri ale poeziei în proză, mai mult sau mai puțin evidente, mai mult sau mai puțin structurale. Dincolo de aspectele semnalate, ceea ce pare a fi prezidat însă cu autoritate narațiunile, este simțul rafinamentului, pe care l-am remarcat și la *Sonete*. Un simț derivat dintr-o practică scriitoricească îndelungată, de fapt din concluziile extrase dintr-o operă supusă poate prea obstinat diverselor intenții poetice. Spre sfîrșitul vieții, Voiculescu și-a limpezit și precizat idealul, singurul mod artistic viabil părîndu-i-se a fi acela care permite o luminare multilaterală și profundă a omului. E vorba adică de un rafinament ce ține în principal de o concepție fundamentală asupra existenței, și numai în subsidiar de un rafinament, să zicem așa, estetic. Iată de ce considerăm *Ultimele sonete* și *Povestirile* drept o împlinire și o fază superioară a operei. Pe cîtă vreme, în trecut, se medita, în manieră conceptualistă, despre destinul gemenilor unui fir de porumb, în opera postumă se rostesc adevăruri cardinale despre omul de azi și din totdeauna, dar și des-

pre impulsurile venite de undeva din străfunduri cu forța unei primare... magme sufletești.

Urmînd astfel, am consemnat cîteva aprecieri pe marginea universului și problemelor distincte tratate de Voiculescu. Menționăm dintru început că o caracterizare tranșantă nu e lipsită de riscuri. Proza în discuție, fără să atingă nici pe departe amploarea epopeii sadoveniene, se refuză totuși cu destulă rezistență judecăților incoercibile. Încercînd de pildă să precizezi măcar exterior aria de investigare, constați că eroii își au casa pretutindeni, ei circulînd cu nonșalanță de la munte pînă la Dunăre și mare. Personajele din *Pribeaga* (notăm aici piesa, întrucît, fiind concepută pe un fir narativ, e lipsită de suflu dramatic și pare mai mult o nuvelă sau, cel mult, un poem dialogat) depășesc chiar fruntariile țării și-și proiectează destinele pe canavaua mătăsoasă a unui Bizanț de basm. Un năbădăios fur de cai cutreieră domeniile unei coroane: „Din vadul Cernei, de-alungul Dunării, peste Bărăgan și Dobrogea, pînă în Herța Bucovinei, Amoașei poruncea și se mișca așișderi unui stăpînitor, peste o țară mai întinsă decît a lui Mircea". Bătrînul Berevoi și Bujor stăpînesc cîte un munte; înțeleapta Savila are în custodie lacul unui sat, iar tinerii din *Sakuntala*, vrăjiți de fiica brahmanului sau poate numai de o urmașă a ei, își poartă nostalgiile într-un ținut ce e al omenirii întregi. Oricîtă tenacitate am investi însă în stabilirea coordonatelor geografice, n-am ajunge la nici o con-

cluzie. Impresia de imensă spațialitate a acestei proze nu are puncte comune cu geografia, tot așa cum impresia de timp bătrîn nu poate fi pusă pe seama cîtorva indubitabile puncte „calendaristice". E, desigur, o mare distanță între epoca celei de a doua conflagrații mondiale, văditâ în *Capul de zimbru*, și aceea în care tovarășii lui Amoașei își struneau buieștrii prin stepele cazacilor sau prin pusta magnaților unguri. Transpare și decalajul între vremea „de aur" a chefurilor călugărești și cea a zilelor noastre din *Ultimul Berevoi*. Dar ne spune ceva o asemenea aritmetică? Mai nimic, deoarece timpul lui Voiculescu este un „timp omenesc". Este timpul, care, fie că ține de începuturile istoriei, cînd omul abia reușise să se despartă de dobitoace, fie că izvorăște din cea mai evidentă contemporaneitate — deține peste tot cam aceleași trăsături. Este timpul care nu se măsoară cu anii sau cu secolele, ci cu analiza psihologiei moderne, cu ebuliția întotdeauna romantică a îndrăgostitului, însă și cu însușirea capabilă a surprinde obnubilația conștiinței, cu bogomilismul tribal, cu religia, eresul, totemismul și exorcismul păgîn, cu psihanaliza, instinctualismul și ereditatea, cu mitul „acceptat" sau combătut, cu poezia imperceptibilă sau cu observarea științifică, cu teoria gratuită ori cu realismul cel mai peremptoriu. Toate mijloacele de cunoaștere, indiferent de gradul lor de valabilitate, sînt topite într-un adevărat fluviu ontologic. De aceea să nu ne mire că vom

face cunoștința unor ființe care cred cu toată convingerea că descind din pești fabuloși, cu bătrîni cunoscători ai graiului înfricoșător al lupilor, cu femei atotstăpînitoare ale duhurilor, cu vrăjitoare ce metamorfozează pe Ileana Cosînzeana în Ciuma pădurii, cu stafii înspăimîntătoare, cu vraci invocatori ai arhitaurului, cu flăcăi răpiți de lostrițe miraculoase etc. Aproape peste tot se așterne o ceață și un mister ce pare că aureolează și prezidează însăși taina genezei. Cum a reușit Voiculescu să realizeze o asemenea impresie? Judecînd în mare, am putea spune că acesta e rezultatul artistic tulburător al unui mod de gîndire primar pe care autorul l-a intuit poate ca nimeni altul în proza românească. Voiculescu a intrat în pielea personajelor de așa manieră, încît mijloacele moderne de investigare, semnalate mai înainte, își pierd conturele și se constituie, aparent, într-o dominantă mentalitate arhaică. Mimînd, simulînd un tip de gîndire pierdut și negat cu multe secole în urmă, autorul plăsmuiește imaginea omului care nu e atît un primitiv, cît stăpînitorul necontestat al întregului univers. Eroul lui se găsește, cum s-a mai remarcat, într-un deplin acord cu cosmosul, și, de aceea, nu are spaime, ci numai ciudate certitudini. Credințele lui pot părea astăzi naive și, eventual, inacceptabile, destinul său, nu o dată neobișnuit, poate friza paranoicul. E în afară de orice discuție însă că prin toate acestea, eroul voiculescian simbolizează armonia deplină a omului, integrarea lui

desăvîrşită în natura care l-a creat şi l-a instaurat rege.

De privim lucrurile mai la obiect, evidenţa ne obligă să constatăm similitudinile *Povestirilor* cu poveştile fantastice ale folclorului nostru. Există teme identificabile în trăsăturile cele mai proprii: fata transformată în peşte şi, drept aceea, ademenitoare a bărbaţilor; stafia care îşi caută urmaşii etc. Nu are rost să le catalogăm. De reţinut, ca element de maximă importanţă, faptul că motivele folclorice, eresurile populare, practicile magice sînt transcrise cu vădit respect pentru „autenticitate". Autorul, care a pus în fruntea operei sale epice titlul de „Povestiri", a înţeles să nu schimbe, în ordinea aspectului originar, nimic, sau aproape nimic. El a vrut să fie numai povestitor şi ca atare, deşi participant în genere la acţiune, se păstrează oarecum în rezervă. În felul acesta, mimarea opticii primitive a fost realizată integral. Aidoma povestitorului popular, el relatează cu toată seriozitatea întîmplările miraculoase, ajungînd pînă acolo încît, uneori, nici nu sancţionează semnificaţia supranaturală a povestirii, cum se întîmplă în *Lacul rău, Schimnicul, Ciorbă de bolovan, Moarte amînată.* Voiculescu a procedat astfel pentru a crea atmosfera de taină şi mister fără de care povestirea, şi, la urma urmei, orice proză, e de neconceput. El avea nevoie de întîmplări neprevăzute, de fapte senzaţionale. Recoltîndu-le din folclor, le-a păstrat, se înţelege, forma specifică.

Am comite cea mai mare eroare dacă, vorbind de inspirația mitologică a operei, n-am remarca finalitatea ei. Oricît de fidel ar fi — și este — Voiculescu în „copierea" eresurilor, superstițiilor și ritualurilor magice, oricît am spune că nu prelucrează fondul ancestral al unei mentalități cu clare atribute naționale — e dincolo de orice dubiu că întreagă această preocupare reprezintă doar un mijloc, mai bine zis osatura unor concluzii, în genere morale, ce aparțin autorului. Mitul e canava sau cadru, e punct de plecare într-o povestire arhaică, dar cu simbolistică fundamentală. În *Pescarul Amin*, ca să dăm pe scurt un exemplu, nu interesează în primul rînd nici motivul totemic, nici osmoza om-natură, ci semnificația, care, iradiind din acestea, atinge nivelul unei elevate cerebralități. Mitul este, cu alte cuvinte, simplu procedeu artistic: metaforă, simbol, alegorie sau formă epică pentru analiză psihologică. Menționăm aceasta deoarece unii critici, învăluiți de valurile destul de nebuloase ale *Pescarului Amin* sau ale *Lostriței*, și-au înscris observațiile doar pe firul tentației mitologice. Mai întîi, sînt destule bucăți absolut realiste. În al doilea rînd, apăsînd prea mult pe pedala mitologică, poate din pur entuziasm sau numai din dorința de a găsi o coordonată dominantă, transformăm, volens nolens, autorul într-un culegător de practici stranii. A spune, în sfîrșit, că povestirile pomenite sînt excepționale depozitare ale unor mituri, înseamnă a nu spune prea mult, pentru că lite-

ratura nu e etnografie, şi nu poate interesa, sub raport artistic, oricît ar fi ea de spectaculoasă şi de naţională. Că trebuie să fim oarecum circumspecţi în depistarea şi interpretarea fondului ancestral, ne-o dovedeşte însuşi autorul, care, pe alocuri, manifestă o vizibilă tendinţă demitizatoare. Povestirile *Revolta dobitoacelor* şi *Ultimul Berevoi* sînt cît se poate de limpezi în această privinţă. De asemenea *Iubire magică*, unde firul narativ e întrerupt cu aprecieri de natură cvasiştiinţifică: „Vraja? E destul ca printr-o practică oarecare — şi aici e farmecul — pe lungimea de undă a vibraţiei tale, să se adapteze unda unei alte voinţe, rea sau binefăcătoare, pentruca vraja să se şi înscăuneze. Ce e, la urma urmei, sugestia? hipnotismul? O luptă între vibraţiile a două voinţe adversare". *În mijlocul lupilor* conţine explicaţii tot atît de peremptorii: „Ce crezi că era văpaia din ochii şi din degetele" „luparului"? „Nu aş şti acum — răspunse judecătorul, care povestise întîmplarea — dar atunci şi acolo, cum stam căzut în mijlocul fiarelor, cu toate instinctele treze şi încordate, îmi amintesc că am făcut fără să vreau reflexia că văpaia aceea era toată voinţa omului exasperată, tot fluidul magic strîns şi condensat din fiinţa celui ce făcea efortul extraordinar să alunge primejdia... Fără această magie am fi fost pierduţi. Pe urmă nu m-am mai gîndit la asta, am uitat... Dar acum iar încep să pricep. Ca şi magia vechilor vînători. Omul meu crescuse, se lărgise dincolo de el, de săl-

băticiunea lui strîmtă, ca să poată cuprinde și înțelege pe lup, să și-l asimileze. Numai cunoscîndu-l astfel, magic, putea să-l supună și să-l stăpînească. O formidabilă activitate de duh, pe care noi nu o mai putem săvîrși. Magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rînd se trage îndărăt, ca oamenii la apariția unui înger... Omul preistoric nu alerga după fiare, ci vîna primejdii, săgeta taine potrivnice, întindea curse pentru probleme de existență..." Cînd Voiculescu lasă necorectate tainele și magia, aceasta se datorește faptului că nu vrea să deterioreze atmosfera creată. El ține ca realul să aibe penumbre și, drept urmare, îl înserează uneori într-un insidios plan ireal, ce trebuie înțeles, mai puțin în concreteței-i distinctă, mai mult în ceea ce declanșează.

Nu altfel procedează, în mare, Gala Galaction. Punctul de pornire e același la amîndoi: mitul. Atît că în vreme ce Voiculescu ține să fie profund omenesc și nu respinge „păgînătatea", Gala Galaction își conduce întotdeauna povestirea fantastică spre concluzii foarte moralizatoare. Autorul *Morii lui Călifar* convertește taina străbună într-o pildă. Pe el îl interesează numai ca lucrurile să iasă bine creștinește. Că morala este infirmată uneori de alura realistă, profund omenească a fondului, aceasta reprezintă o problemă ce nu intră în ordinea discuției noastre. Tot așa cum, și sărim astfel la o altă idee,

vorbind, entuziast, de Voiculescu e cel puțin neindicat să-l opui, valoric, lui Mihail Sadoveanu. Indiscutabil, între acești scriitori există numeroase linii tangențiale, cea mai evidentă fiind regresiunea, plonjarea într-un timp patriarhal. O similitudine indubitabilă, derivînd din aceasta, ar fi, apoi, impresia de perfectă comuniune între om și natură, iar, sub aspectul „construcției", revitalizarea unor formule tradițional-folclorice, ca de exemplu balada (vezi *Alcyon sau Diavolul Alb* și *Baltagul*). Există și alte asemănări, între care culoarea și atmosfera tainică nu sînt, desigur, cele mai neînsemnate. Dar, cum e și normal, atunci cînd luăm în discuție personalități pregnante, originale — pot fi semnalate și deosebiri, unele chiar structurale. Căutînd să le precizăm, vom constata că aerul tainic din proza lui Voiculescu își găsește izvorul cel puțin parțial, în imperativul principal al povestirii — misterul —, în timp ce la Sadoveanu acesta aparține oamenilor într-un chip funciar. Modul de existență al eroilor din *Dureri înăbușite* (rețineți semnificația titlului) și din aproape toate celelalte monumente sadoveniene este, în principal, *taina* cu dramatice mobiluri sociale și psihologice, pe cînd la eroii lui Voiculescu ea nu dă decît impresia unui procedeu artistic rafinat, al parabolei prin care se conturează idei.

Regresiunea în epoci revolute e vizibilă, concretă la Sadoveanu; la Voiculescu e doar mimată. *Revolta dobitoacelor*, bunăoară, deși debutează cu fraza „lim-

bile vremii alunecaseră de pe tăișul lustruit al baltagelor de piatră pe luciul paloșelor de bronz", nu are nimic arhaic, povestirea fiind numai o demonstrație rece despre nașterea miturilor. În schimb *Baltagul*, cu elemente temporale mult mai apropiate de noi, pare totuși că-și desfășoară „acțiunea" pe vremea *Mioriței*. În pofida acestor „nepotriviri", aproape toți criticii au spus că Voiculescu e superior lui Sadoveanu, pentru că lumea sa e mai veche și că se găsește într-un deplin acord cu cosmosul. Am vrea să fim bine înțeleși. Și noi am spus că eroii noului prozator se află într-o incontestabilă armonie cu universul. A venit însă timpul să afirmăm că faptul acesta e identificabil, la modul artistic, numai într-o singură bucată, în *Pescarul Amin*. Aici Voiculescu merge într-adevăr pînă la rădăcinile primordiale ale lumii, dînd iluzia halucinantă a contopirii regnurilor, a genezei. În *Ultimul Berevoi* și *Căprioara din vis*, bucăți din aceeași familie, ideea nu mai dobîndește o acoperire estetică atît de remarcabilă. Se va concede așadar că o singură reușită, chiar excepțională, și cîteva intenții nefinalizate nu ne îndrituiesc să-l situăm pe Voiculescu deasupra lui Sadoveanu. Și, la urma urmelor, nu vedem de ce o proză care ar da, să zicem pe întreg parcursul ei, senzația contopirii regnurilor, a nașterii lumii, ar fi superioară uneia înscrise doar în limite istorice precise. După acest raționament, Balzac n-ar mai prezenta astăzi nici o valoare. Să nu uităm apoi că prin „istorismul"

său „terestru", Mihail Sadoveanu a dobîndit atributele unui mare rapsod. Opera lui este un cîntec imens închinat poporului nostru, din cele mai vechi timpuri și pînă azi. De nu sîntem în măsură să spunem că a pătruns pînă la pilonii universului (oare există vreo operă *integrală* care să fi realizat aceasta), avem în schimb satisfacția de a constata că el a oferit literaturii universale cea mai reprezentativă imagine despre spiritualitatea și sufletul poporului român. De aceea, cel ce a plăsmuit mărgăritarul care se numește *Hanu-Ancuței*, nici nu poate fi analizat pe piese independente. El nu e nuvelist, povestitor sau romancier, ci mandatarul moral, interpretul strălucit, biograful subtil și fidel al unei psihologii naționale. Opera sa s-a ridicat năvalnic, pe coordonate mereu aceleași însă mereu amplificate, pînă la proporțiile unui emoționant omagiu. G. Călinescu, care l-a stimat nespus, a și conchis de altfel: „Dacă Sadoveanu n-a creat oameni, a creat însă un popor".

Dar probabil că cea mai marcantă deosebire între acești scriitori care se îndreaptă spre tradiții și rituri primitive rezidă în modalitățile lor artistice. Considerîndu-se urmașul vechilor păstori intrați în legendă, al vînătorilor și pescarilor de pe întreg cuprinsul țării, Mihail Sadoveanu manifestă, în povestire, o permanentă participare afectivă. Proza lui e profund lirică. Prozatorul Sadoveanu e unul dintre cei mai mari poeți ai noștri. Poetul Voiculescu este însă epic prin excelență. El nu se drapează decît

arareori și cu multă parcimonie în faldurile hibride ale poemului în proză. Iar atunci cînd se manifestă totuși ca un romantic *(Iubire magică, Sakuntala)*, efluviile lirice nu sînt imanente, ale sale, ci se desprind cu necesitate din natura subiectului. Viziunea e atît de aprioric realistă și lucidă, se refuză cu atîta hotărîre imagismului practicat cu dezinvoltură în proză de un Macedonski, încît am putea aprecia că ea este dominantă, că se răsfrînge cu autoritate asupra întregii opere. Astfel, prima parte a *Pescarului Amin* este desprinsă dintr-o nuvelă cu ferme atribute realiste. Fabulația fantastică de extracție populară din *Lostrița* sau *Schimnicul* se desfășoară într-o proză „curată". Aura de magie și halucinație caracteristică povestirilor *Ultimul Berevoi* și *În mijlocul lupilor* e serios rarefiată de un contingent incontestabil. *Sezon mort* ne apare ca o nuvelă ultramodernă, iar *Chef la mănăstire* și *Ispitele părintelui Evtichie* se revendică de la un evident realism clasic, trecut prin umorul nu mai puțin clasic al lui Caragiale, Hogaș și Sadoveanu. Cît despre *Capul de zimbru* și *Zahei Orbul* nici nu are sens să mai discutăm, — ele fiind rupte din cea mai tipică formulă epico-dramatică.

În mare, proza lui Voiculescu pare a fi deci una realistă. Cel puțin aceasta e impresia cititorului celor două volume de pînă acum. În dreptul lucrărilor strict realiste sîntem tentați să trecem mult mai multe titluri, și îndeosebi izbînzi, decît în dreptul

oricărei alte rubrici. Însă tentația nu trebuie să se transforme în obstinație. Opera lui Voiculescu însumează prea multe aspecte ca să ne aventurăm în lansarea unei unice etichete. De aceea, atitudinea cea mai rezonabilă, într-o tentativă de elucidare a specificului ei, rămîne analiza la obiect.

*

Ipostaza de prozator, V. Voiculescu și-a făcut-o cunoscută printr-o schiță de maximă concentrare analitică, *Capul de zimbru*. După nume, unii ar crede că se reînvie un episod din trecutul îndepărtat al Moldovei. Nici pe departe. Schița — căci e o schiță tipică, deși, precum în mai toate piesele, autorul apare în postura auditorului —, își recoltează materia dintr-un crîmpei al ultimului război mondial. Nu se trage cu tunul, nici nu asistăm la atacuri fulgerătoare sau groaznice degringolade. Conținutul antiuman, absurditatea și duritatea războiului sînt turnate într-o situație „de interior". Conflictul propriu zis pornește de la o veche marcă poștală cu un cap de zimbru, și e profilată pe fundalul onoarei militare. Iată subiectul. Undeva pe frontul celei de a doua conflagrații mondiale, o grupă de ofițeri români primește vizita unor reprezentanți ai comandamentului german. „Aliații" se așează de îndată la masa încropită din te miri ce, nemții oferă o lădiță cu sticle din cea mai franțuzească șampanie, și totul se desfășoară în perfectă ordine, adică crispat, pînă vin

cafelele. În acest moment de destindere, un ofițer neamț cu veleități nobiliare arată comesenilor un timbru cu vechea stemă a Moldovei. Marca e neprețuită. Se crede că doar un miliardar american ar mai poseda un exemplar asemănător. Fascinați de valoarea fabuloasă a micului petec de hîrtie, ofițerii români și-l trec cu religiozitate din mînă în mînă. Curînd, timbrul, uitat pe un colț de masă, nu mai poate fi însă găsit. Generalul-amfitrion e cotropit de o paloare cadaverică. Zîmbetele malefice ale oaspeților sînt zdrobitoare, acuzația de furt atîrnînd în aer precum sabia lui Damocles. Nimeni nu poate să scoată o vorbă. Se „aude" o liniște „grea", broboanele de sudoare curg șuvoaie pe fețele românilor. Timpul s-a condensat parcă într-o lungă și potopitoare secundă, iar capetele, golite de orice gînd, atîrnă greoi pe umerii prăbușiți. Este momentul unei crize totale, dincolo de care nu se poate întrezări decît un neant nimicitor. Trezit ca dintr-un somn letargic, generalul ordonă percheziția corporală, gîndindu-se că sacrificînd un om, ceilalți vor putea fi astfel salvați de la stîlpul infamiei. Umilitoarea operație se desfășoară pe tăcute, într-un climat de suspectare colectivă pînă cînd un tînăr ofițer refuză să se lase „batjocorit". Comandantul îl somează, țintindu-i pistolul în piept, dar recalcitrantul scoate la rîndul său arma. Tensiunea mută de la început e potențată acum la culme. Rușinea pare totală, terfelirea onoarei — iminentă. În loc de pistoale, se aud

însă bătăi la uşile „salonului". Un soldat, strîngînd ceştile de cafea, luase din greşeală şi timbrul pe care îl înfăţişează ca pe sfintele moaşte. Generalul cade înnebunit pe un scaun. Nervii întinşi la paroxism se destind ca sub o lovitură de măciucă. A primit o lecţie de mîndrie din partea unui subaltern. Îşi revine totuşi rapid şi e fericit că au scăpat cu toţii de sub acuza groaznică a furtului. Îi conduce deci pe nemţi la maşină şi, întors în grabă, îl îmbrăţişează plîngînd, pe recalcitrantul devenit erou. Este un fel de happy-end, cînd cititorul răsuflă uşurat, ca după un coşmar. Prea fusese aruncat în văzduh şi coborît apoi în infern ca să nu se bucure şi el de liniştea şi împăcarea de la sfîrşit. Autorul, care a mers tot timpul pe o linie contrapunctică, n-a oprit totuşi aici situaţia spectaculoasă şi, în loc să aştearnă o frază convenţională, mai dă o lovitură prin mărturisirea tînărului ofiţer: „Adevărul e că şi eu m-aş fi lăsat percheziţionat, ca toţi ceilalţi camarazi, [...] dacă nu se împotrivea această teribilă piedică...

Şi căpitanul Tomuţ, cu mîna de data asta tremurătoare, scoase portfeiul de la piept şi desfăcîndu-l [...] trase dintr-o hîrtie sugătoare împăturită o marcă, un splendid cap de zimbru de 27 de parale...

— Cum? sări generalul îngrozit... cum? aveai şi dumneata asupra dumitale o marcă identică?

— Precum vedeţi!... o am de la mama, o veche boieroaică moldoveancă. Mi-a dat-o să-mi poarte no-

roc pe front... Ați văzut ce noroc! Închipuiți-vă dacă m-aș fi lăsat cît de sumar cercetat!

— De ce n-ai spus că ai și dumneata o marcă atunci cînd am propus să vă cercetez? izbucni generalul.

— Era prea tîrziu, cine m-ar fi crezut? dacă nu s-ar fi găsit marca pierdută?

— Atunci de ce n-ai arătat-o de la început cînd a scos maiorul capul de zimbru?...

— Ar fi fost un gest copilăresc, spuse molcom Tomuț. Pentru mine, al meu nu era o marcă de hîrtie cu a cărei valoare să mă fălesc și să mă iau la întrecere. Al meu a fost — nu mai e acum — un talisman de un infinit alt preț... Dacă aș fi putut, l-aș fi păstrat ascuns în inimă. Exhibiția lui m-a durut ca o desflorare... De altfel, întîlnirea asta uluitoare a două capete de zimbru în inima pustiului am vrut să o înlătur ca pe o fatalitate, tăinuind de la început cu înverșunare pe al meu. Nu s-a putut: soarta le-a silit să se înfrunte".

Am insistat asupra acestei schițe pentru că, deși e construită pe firul unei anecdote, pe o coincidență senzațională, dobîndește totuși, datorită simțului deosebit al gradării dramatice, conturele unei excelente analize. Înfruntarea dintre cele două mărci, pe terenul „neutru" al unei cantine, transcrie de fapt un conflict mult mai adînc, care nu e în nici un caz de ordinul spectaculosului gratuit. Nu același lucru se poate spune despre multe alte „anecdote", care

se consumă, mai mult sau mai puțin vizibil, în gol. Furat de o vervă epică, de caracterul epatant al unor situații, Voiculescu a căzut nu o dată într-un simplu și insignifiant anecdotism. E aproape de neînțeles cum autorul *Capului de zimbru* a putut să compună și *Moarte amînată*, *Șarpele Aliodor*, *Proba*, *Limanul*, *Farsa*, *Fata din Iava* (Îngrijitorul ediției ar fi trebuit să fie ceva mai exigent. Cu atît mai mult cu cît, avînd de a face cu o operă în manuscris, a „creat" imaginea prozatorului Voiculescu). Anecdotele sînt, desigur, bine povestite, dar lasă impresia unui joc de agrement, al unor întîmplări transcrise numai pentru că s-au petrecut ori puteau să se petreacă aevea. În *Limanul*, bunăoară, aflăm că o servitoare, exasperată de tratamentul prost al stăpînilor, se hotărăște să practice trotuarul, așa cum s-au decis și au procedat multe semene ale ei în atîtea și atîtea filme construite după cea mai ieftină rețetă a melodramaticului. *Proba* informează despre pățaniile unui grec sexagenar sau septuagenar, care, căsătorindu-se cu o femeie, foarte jună, aduce pe lume, într-un timp record, nu mai puțin de patru fetițe. Tîrgul vuiește, se pronunță adjectivul încornorat, dar domnul... Opulos nu se lasă impresionat. Într-o zi de 10 Mai el închiriază vitrina unei cofetării, și, expunîndu-se dimpreună cu cele patru progenituri, face „proba" indubitabilă a paternității: ca și el, fetițele au la un picior șase degete. *Moarte amînată* trebuie luată la modul propriu, „Eroul" nu vrea să moară pînă în

noaptea învierii. La vîrsta ultimă, toți strămoșii săi, în urma unui fel de convenții cu Dumnezeu, au expiat în ajunul paștelui. Își dă deci și el sufletul la sorocul hotărît. *Șarpele Aliodor*, pe lîngă că nu este decît consumarea unei credințe izvorîte dintr-o crasă incultură (cîndva, unii oameni de la țară credeau că au înghițit un șarpe, cînd de fapt sufereau de cancer) pare și rebarbativă prin insistența cu care e descrisă dragostea unor copii pentru o reptilă „de casă". *Farsa* e construită pe motivul ulciorului eșuat. Un domn, simulînd o curte galantă, face victime numeroase în rîndul cucoanelor dintr-o societate provincială. I se înfundă însă cu Doamna X. Îndrăgostindu-se de-a adevăratelea, ea face o febră care îi aduce, fulgerător, moartea. Bineînțeles, omul nostru cade într-o melancolie vecină cu abulia. În *Fata din Iava*, anecdota pare a avea oarecare prelungire într-un plan teoretico-estetic. Un burghez ține să facă educația nepotului-poet, asigurîndu-l că viața autentică e conferită de munca pozitivă, nu de literatură, pe care o compară cu iluzoria fată iavaneză. Ideea e formulată cît se poate de explicit și de tern: „... în loc de dorita fată din Java în carne și oase, am dormit în brațe cu perna care-i purta numele. Așa faci și tu acum ... Strîngi în brațe și chemi realitate ceea ce în fapt nu e decît o fată din Java confecționată din vorbe: poezia. Am folosit și eu fata din Java, dar cu bună știință că e un simulacru și că realitatea este alta. Ba i-am adus tot soiul de

îmbunătățiri inventate de mine. Am plăsmuit-o din alge marine, cu miros răcoros de apă. I-am lăsat miezul gol și în el am ascuns un ventilator electric. Dar știam că strîng în brațe tot o păpușă, o iluzie pentru care nu părăsesc celelalte femei. Așa și tu, oricît vei inventa ritmuri noi, sau că vei trece la romanul compact, tot numai cu fata din Java ai de-a face, s-o știi. Nu tăgăduiesc, uneori, cînd ți se urăște cu realitatea, cînd te saturi de carne adevărată, te poți odihni cîteva nopți cu perna poeziei între coapse. Dar așa, toată viața, cum visezi tu! . . .“

Prea îndepărtate de acestea nu sînt nici *Amintiri despre pescuit*, *Ciorbă de bolovan*, *Viscolul* sau *Ciobănilă*, care, nemaipăcătuind printr-o fabulație stearpă, cad totuși într-un soi de realism plat. *Amintiri despre pescuit* pare mai mult un succint îndreptar asupra diverselor metode, în genere tradiționale, de capturare a peștelui, și impresia aceasta dăinuie cu tărie pînă la sfîrșit, în pofida episodului amoros al autorului cu o pescăriță nurlie de prin bălțile Dunării. Strident didactică e *Ciobănilă*, o compunere gen *Ciinele soldatului*, unde se glosează despre . . . atașamentul instinctual al patrupedului față de om. O muncă inutilă la manuscris, o descriere voit dramatică a iernii îngroapă fără nici un sens în zăpadă o grupă de grăniceri plecați într-una din obișnuitele lor misiuni *(Viscolul)*. Cu *Ciorbă de bolovan* pătrundem pe teritoriul abordat de unii dintre tinerii noștri prozatori: foametea ce a urmat ultimului război.

Decorul este furnizat de un sat agonic. Pămînturile sînt pustii, cîinii lihniți de nemîncare abia mai hămăie, casele nu au garduri, iar hornurile, lipsite de viața focului din vatră, par niște accesorii ornamentale. Țăranii au împietrit în muțenie și ticăloșie. Într-un asemenea loc blestemat își face într-o zi apariția un om care vine de departe, foarte departe. Cere de mîncare dar, evident, e refuzat scurt. Ajuns la niște copii orfani (cu care prilej autorul încropește din nou o scenă filmistico-melodramatică), cetățeanul, înduioșat de mizeria lucie, ia hotărîrea de a fierbe o „ciorbă de bolovan". Cere de la o femeie un ceaun, de la o alta puțină sare, de la a treia mărar și pătrunjel, de la a patra cîțiva cartofi, de la o a cincea o curea de slănină etc. etc. Autorul, omul filotim și femeile cred că ciorba se prepară din bolovanul aruncat în fundul ceaunului. Noi nu credem însă nici un moment și vedem de departe tertipul prea ieftin, pentru a cărui descriere au fost utilizate, exasperant, vreo 25 de pagini. De aceea nu luăm în serios nici revelațiile finale ale Ilinei, credința ei că omul darnic e poate Isus. Nesatisfăcut de o atare încheiere, prozatorul iuxtapune dezinvolt încă două-trei, care mai de care mai mistice și lipsite de „determinare logică". Dar nu misticismul nemulțumește, ci faptul că acesta a fost scos intempestiv din rezervă, într-o totală neconcordanță cu duhul povestirii, și prelucrat superficial, la modul arid reporteric. Nu ne rămîne, deci, decît să ne declarăm întru

totul de acord cu frazele finale: „Am închipuit un al patrulea [final]. Cu Ilina găsită moartă în biserica încuiată... N-am mai ştiut însă ce să fac cu satul?... Şi pe urmă altele şi altele, sarbede sau boacăne... Pe toate cîte le-am încercat le-am aruncat... nici unul nu s-a potrivit. Toate erau cîrpeală, petece".

Capodoperele prozei sale realiste, Voiculescu ni le-a oferit în *Zahei Orbul*, *Sezon mort*, *Chef la mănăstire* şi *Ispitele părintelui Evtichie*. Sînt compoziţii ample, de largă respiraţie epică. Imaginate, primele două, pe linia unei excepţionale portretizări psiho-morale, iar ultimele şi printr-o pictură de moravuri — acestea pot forma gloria nepieritoare a unui scriitor. Demnă de remarcat e şi împrejurarea că ele se înscriu în tradiţia unei autentice proze româneşti. Mai puţin naţională, în direcţia viziunii, e, poate, *Zahei Orbul*. Unică sub raportul inspiraţiei, al lanţului faptic şocant, nuvela atinge dimensiunile impresionante ale omagiului adus părţii bune ce se găseşte în orice fiinţă, indiferent de condiţia socială, sau de eventuala sa degradare caracterologică. Nicăieri doctorul Voiculescu n-a manifestat o înţelegere şi o comprehensiune atît de profundă pentru omul-paria, ca în această naraţiune-frescă, rămasă în manuscris.

Scrutată în ordinea tehnicii literare, ea ne duce gîndul spre *Pribeaga*. Ni se propun, ca şi în poemul dramatic (n-ar fi exclus ca odiseia Irinei să fi avut

la un moment dat forma omogenă a naraţiunii) cîteva secvenţe care nu prea decurg unele din altele, ele dînd impresia unei lineare... alăturări. Fără îndoială vocaţia scriitorului nu e construcţia concentrică a ansamblurilor epice sau dramatice. Totuşi, secvenţele au în ambele cazuri o continuitate logică, eroii dobîndind, pe măsură ce încheie cîte un episod, o potenţare psihică şi umanitară a virtuţilor iniţiale. Astfel, drumul Irinei, fiica împăratului de la Bizanţ, prin anotimpurile Valahiei nu e altceva decît proba pe care trebuie să o facă o nubilă. Ideea piesei ar fi încercarea iubirii. Mai degrabă o educaţie a ei, o educaţie a vieţii adevărate prin iubire. Irina învinge toate vicisitudinile şi căsătoria cu Ion, domnul din Ţara Românească, nu este rezultatul unei metamorfozări, ci răsplata îndreptăţită a constanţei sale afective.

Zahei apare în faţa noastră încă din primele rînduri, într-un chip extrem de spectaculos. La un spital din Bucureşti este adus un tînăr care a orbit în urma unei libaţiuni cumplite. Straniul bolnav deţine o putere herculeană. Dărîmă totul în jurul lui, nu scoate o vorbă, nu vrea să dea nici o relaţie. Medicii fac fel de fel de presupuneri, însă un diagnostic precis nu îndrăzneşte să formuleze nimeni. E lăsat deci în plata domnului, în aşteptarea unor zile mai calme, cînd experienţele şi studierea cazului vor duce la unele concluzii. Flăcăul arborează de altfel nu peste multă vreme un aer senin, ce induce în

eroare întreg personalul medical. El făcuse cunoştinţă cu Panteră, un alt caz spectaculos, care îi aducea băutură şi-i promisese că-l va scoate din mîna „satrapilor". Faptele se şi petrec aidoma. De acum înainte, acest înspăimîntător cuplu, format dintr-un uriaş şi o aschimodie vrîstată aidoma patrupedului ce [illegible] numele inaugurează fondul picaresc al naraţiunii. Ei îşi cîştigă existenţa din expediente şi practici specifice lumpenului. Cerşesc la uşile bisericilor, dau reprezentaţii la circuri etc. Zahei se supune orbeşte tuturor poruncilor lui Panteră. Nu se dă înapoi de la nici o corvoadă, o dată ajungînd chiar să înlocuiască un cal la prinderea lipitorilor şi la învîrtitul „comédiei" de la circ. Nu are prea mare încredere în mentorul său. Îl ascultă însă pentru că i-a promis că îl va duce în Bulgaria, la popa Stavrache, care i-ar putea reda vederea. Dar în drum spre schitul miraculos, Panteră îşi pierde viaţa în apele învolburate ale Buzăului, iar Zahei, gol şi aproape înnecat, naufragiază pe moşia vechilului-boier Lagradora. Aici se încheie prima parte a vieţei eroului, epoca în care dorea să vadă numai pentru a-l putea pedepsi pe crîşmarul aducător de nenorocire, şi începe faza unei stranii linişti interioare, a unei impresionante maturităţi. Zahei vede mai bine acum decît înainte. Înţelepciunea şi neliniştea, dobîndite cu preţul năpraznicei infirmităţi, nu-i vor fi însă de nici un folos căci, la fel de ingenuu ca şi altă dată, la fel de sigur în viaţă — va

cădea victimă unui declasat, lui Lagradora. Muncind pe moșia acestuia, pentru a-și agonisi banii necesari călătoriei de penitență, Zahei stîrnește interesul erotic al senzualei Caliopi, soția boierului. Într-o noapte, năbădăioasa femeie pătrunde în patul de sulfină al robului. Flăcăul, îndobitocit de muncile cele mai degradante, se trezește la o viață al cărei înțeles îl uitase de mult. Își așteaptă îngerul cu înfrigurare, neștiind dacă ceea ce se va petrece cu el e vis sau aevea. Va avea nu peste mult timp prilejul să-și dea seama că totul a fost prea adevărat. Lagradora află de escapadele nocturne ale lui Caliopi și o sugrumă, acuzîndu-l de asasinat pe orbul pripășit la curte. Pentru a-și apăra iubirea, prima și ultima sa iubire, pentru a o scoate pe Caliopi de sub acuza adulterului — Zahei nu neagă infama învinuire și pornește într-o lungă detențiune.

În ocnă, tînărul care s-a automutilat își accentuiază pînă la limite nebănuite simțul vieții adevărate. Este un incontestabil merit al autorului, acela de a fi realizat punctul curăției maxime, într-un moment în care, date fiind, „antecedentele" eroului, aruncarea lui în plasa degradării umane n-ar fi părut de loc la marginea adevărului. Revelatoare în acest sens ni se pare cu precădere scena cînd Zahei, tînjind după lumină interioară, cere să fie dus în catedrala ocnei. Îmbrățișînd sfinții plăsmuiți de condamnați, orbul cade într-o prosternare totală. Află însă că statuile mîngîiate cu religiozitate și udate de lacrimi

fierbinți nu reprezintă imaginile sfinților, ci întruchipările obscene ale unor minți pulverizate de obsesii sexuale. Trezirea la realitate e cutremurătoare și-l va apăra pentru totdeauna de influența mizerabililor confrați întru suferință.

La ispășirea pedepsei, Zahei e un om bătrîn, scos iremediabil din cadrele normalului. Înregistrează totuși încă o decepție: în locul schitului Dervent, unde ajunge cu tenacitatea celui ce nu are nimic de ales, găsește doar ruine. Urmează iar o perioadă păcătoasă, cu chefuri „amneziene", pînă cînd află de Fulga, un alt preot dotat cu însușiri capitale. Aleargă la acesta și... Înainte de a povesti ultimul episod (ne-am permis o relatare detailată întrucît discutăm un manuscris) să facem loc cîtorva succinte aprecieri. În cazul că narațiunea s-ar fi încheiat așa cum a început, și cum de altfel s-a constituit, printr-o observare stringentă a socialului și, implicit, prin determinarea „faptică" a caracterului, ea ar fi obținut, oricum, asentimentul nostru. *Zahei Orbul* ni s-ar fi înfățișat drept o piesă solidă, al cărei dramatism e pus în lumină, între altele, de o mare compasiune. Dar, V. Voiculescu, precum s-a văzut și în *Capul de zimbru,* nu concepe povestirea fără un final spectaculos, în care de obicei încearcă să rezume, direct sau simbolic, sensurile și semnificația relatării. Uneori *(Ciorbă de bolovan)* intenția rămîne exterioară. Cel mai adesea, apetitul pentru încheierea șocantă, investigațiile unei imaginații febrile se tra-

duc însă în pagini de un nivel remarcabil. E și cazul lui *Zahei Orbul*. Interesant de observat că reușita se revendică de la aceeași recuzită cvasimistică utilizată fără succes în *Ciorbă de bolovan*. Și tot atît de interesant e nu mai puțin faptul că misticismul propriu zis nu are nici acum virtuțile credibilului integral. Pasiunea autorului pentru religie, ocultism, miracol, în fond pentru misterul vieții, a răbufnit însă impresionant într-o secvență, care, dacă nu pare realistă, este, categoric, grea de sensuri, ea conturînd cu strălucire permanența eroului: goana după lumină și liniște sufletească, credința lui naivă și fierbinte în orice lucru sau ființă în stare să-l reintegreze vieții. Și acum faptele. Fulga, în tinerețe un preot-haiduc, ieșit parcă din pana lui Agîrbiceanu, are harul de a vindeca maladii incurabile. Rostind rugăciuni și încrucișînd mîinile pe creștetul orbului, el poate reînvia puterea ochilor. Astfel ajunge să vadă, ca prin zare, și Zahei. Dar Fulga e infirm, nu poate merge. Așa că Zahei îl poartă în spinare, într-un jilț de lemn. Cuplul de acum e și mai înspăimîntător decît cel format pe vremuri cu Panteră. E un fel de fiară apocaliptică. Totul s-ar fi desfășurat în ordine, dacă preotul, vărsînd odată grijania, nu și-ar fi pierdut brusc nemaipomenitul dar. Osîrdia sa întru domnul nu mai e de nici un folos, iar Zahei, rămas fără ultimul reazem, renunță premeditat la viață. Deci o încheiere tragică, dar lucidă, a

unei existenţe oarbe: „— Preotul îngăimă psalmul cel adînc al căinţei.

— Vezi, Zahei?

— Nu încă... Mai roagă-te părinte.

Popa, îndoit, mai spuse cîteva frînturi... Ştia bine însă că duhul l-a părăsit şi darul puterilor s-a pierdut.

— Nici acum?

— Ba parcă, îl amăgi, de milă, orbul, care simţea toată sbătaia celui lepădat. Încotro s-o apuc?

— Spre o casă, bîigui popa.

— Spre care?

— Spre care îi vrea tu... Şi nu mai scoase nici un cuvînt.

Orbul cercă să apuce valea. Nici odată nu i se păruse atîta negru înainte. Toiagul nu şi-l luase. Şi popa din spate, altă dată ca un fulg, îl apăsa cît un morman de plumb.

— De ce te laşi aşa greu părinte? Pe unde s-o iau, spune-mi.

Dar popa nu răspundea atîrnînd din ce în ce mai apăsat în spinarea hamalului. Se opri. Îşi ridică palma de pe mîna de ghiaţă a popii, care-i răcise moalele capului: mîna acestuia căzu ţeapănă pe lîngă umărul orbului. Spăimîntat el se suci de tot, apucă trupul din spate, îl ridică sus şi îl aduse în faţă. Îl luă în braţe, îl strînse la piept, îl pipăi. Era un sloi încă moale. Lipi urechea de inima tovarăşului. Nu mai fîlfîia nimic în pieptul înlemnit. Lipi buzele pe

gura căscată a mortului. Nu mai adia nici o suflare pe unde izvorîseră psalmii. Îndrăzni să-i atingă ochii rîvniți, și închise pleoapele. Apoi răcni și vru s-o pornească la goană. Unde?

O casă...

— Care casă, îl întrebase el.

Și popa nu-i spusese, acasă la preoteasă, ci «unde îi vrea tu»... Zahei iar se opri. Acum nu se mai căină, nu se mai tîngui. Se potolise. Așeză mortul la loc în cîrcă, bîjbîi în cumpăt drumul spre altar... Orbise parcă și mai rău, dar ajunse. Pricepuse că peste popa căzuse o grea năpastă și murise într-un mare păcat. Trebuiau toate ispășite. Măcar de el cît mai e în viață. Îngenunchie la pristol, acolo unde șezuseră oasele celui mort în chinuri, potrivi bine pe preot în spate, îi apucă mîinile, i le adună și le așeză din nou pe cap. Mîinile mortului alunecau mereu. Atunci își sfîșie din cămașă o bucată de pînză în care le legă, le potrivi în creștetul lui și le înodă cu legătura sub barbă. Și rămase acolo încremenit într-o metanie năruită, așteptînd să se scoale amîndoi la trîmbița judecății de apoi".

Mult mai concentrată și pulsînd de semnificații ce depășesc ordinea admisă, dar nu și pe cea naturală, e *Sezon mort*, bucată de o valoare cu totul deosebită. Două sînt vîrfurile magnifice ale acesteia: ineditul cu care se urmărește și se teoretizează, fabulistic, ideea propusă și prodigiozitatea paletei. În rest, o atmosferă-cadru de o ireproșabilă funcționalitate,

ceea ce dovedește că Voiculescu își construiește proza cu o luciditate extremă. El nu e robul impresiilor sau al amintirilor, nici poetul naufragiat în proză datorită poftei de lungime. E scriitorul care vede în epică un gen cu legi proprii, însă învecinat cu poezia. De aceea, cînd va trasa limitele acțiunii, va face apel și la serviciile fanteziei poetice, conștient fiind că datul determinativ, caracterizarea revelatoare, sîmburele semnificativ trebuie să se găsească în fiecare aspect concret-exterior. Unul dintre acestea: „... Charles umbla prin curte, luat cu asalt de o oaste întreagă de puișori, pui, puiendri, găini, cloșci, cocoșei și cocoși, care se țineau după el cu tot soiul de piuieli, chirăituri, cloncănituri, cotcodăceli și cucuriguri, sărindu-i în cap, cocoțîndu-i-se pe umeri, ciugulindu-l de pantofi, ciupindu-l de picioare, trăgîndu-l de pantaloni, hărțuindu-i mîinile pline. Era o unduire vie de sute de culori de tot felul. Un alai împărătesc de fulgi, pene, aripi, penaje și cozi care de care mai invoalte, mai răsfirate, mai încovoiate sau mai trufașe. Licăreau pretutindeni aurul și azurul, verdele și albastrul paradisiac, roșul și ruginiul tomnatec, într-un amestec frenetic". [...] ... „erau fazani, sute de fazani și făzănițe de toate neamurile, de toate vîrstele și mărimile, de toate nuanțele, bătîndu-se, fugărindu-se, împreunîndu-se, hîrjonindu-se la picioarele noastre, alături de cloșcile și de puii de găină cu care crescuseră împreună, toți cerînd hrana de la prietenul meu care, ca un

zeu, cu gesturi largi, le zvîrlea semințele". Orgia aceasta coloristică și de viață, amintind, nu numai prin paletă ci, curios, și prin fond de *Între cotețe* a lui Macedonski, imaginează o fazanărie din inima unei păduri. Aici îl aduce Charles, un franțuz rătăcit pe meleagurile noastre, pe povestitor. Cu puștile în mîini, ei veghează, dimpreună cu sobrul Azor, „comoara de carne din inima junglei". „Crescătoria iradia un gigantic magnet, dar se și ațînea ca o imensă capcană întinsă tuturor vietăților văzduhului, pămîntului și subpămîntului, care roiau în jurul ei ca fluturii la lumină..." „Era o colosală întrecere și bătălie, o întretăiere de pofte și lăcomii, o țesătură de cruzimi și viclenii, de atacuri, de apărare, de moarte și viață..." „Dimineața, din zori, se iveau coțofenele, cu piepții albi și nevinovați. Deși se tăiaseră copacii din preajmă ca să nu mai aibă unde se ascunde, găseau totuși chip să se apropie. [...] Apoi soseau repede hereții și numaidecît după ei șoimii închiondorați, urmați de ulii negri sau pestriți. [...] La amiază ne dau ocol găile cu aripi zimțate, hultani semeți, pajure heraldice și vulturii cei mari, rotitori în slava cerului, asmuțiți din cine știe ce depărtări de miroasele adulmecate de simțurile lor extraordinare. Acvile ne spionau din afundurile seninului. Între timp, se iței peste tot, țesînd acrobatice pînze de zboruri peste limanul fazanilor, stance îmbrobodite cu basmale sure, ciori hoațe, gaițe clevetitoare, ghionoi ochioase și iar coțofene gulerate..." „Pe la

chindii [...] trebuia să întîmpinăm valul de asalt al cioacelor băutoare de ouă crude, care soseau smerite ca niște măicuțe, al vindereilor sprijiniți pe vînt, al hereților fulgeratici". Noaptea soseau „vulpi cu pași de pîslă", „viezuri, cu ponosul de leneși", „nevăstuici bălțate", „dihori nerușinați", „șobolani, șoareci, guzgani, ciufi zgîiți, huhurezi hohotitori", „pisici sălbatice, cu blăni fumurii dungate cu negru și capete mari", cîini răzlețiți, arici, șerpi și, culmea, broaște: odată „o broască mare, rîioasă, apucase cu lăcomie un pui și, holbată, se căznea să-l înghită, lărgindu-și gura pînă la umeri și umplîndu-și gura cimpoi". Niciunde în proza românească nu poate fi întîlnit un mai plastic tablou al viețuitoarelor din codru (Nu e Voiculescu autorul *Gîndurilor de iarnă?*). Nicăieri nu ne-a fost dat să găsim o atît de obsedantă descriere a vieții eruptive, o voracitate atît de copleșitoare. Războiul e continuu și te duce cu gîndul spre .... locuințele lacustre, spre vremea cînd instinctualitatea prezida cu autoritate motoarele vieții. Lupta este totuși inegală, pentru că hrăpitoarele își găsesc moartea în flacăra armelor moderne. Fazanăria e un colț edenic din zilele noastre, nu din epoca „revoltei dobitoacelor". Omul e mereu învingător; ucide cu sînge rece în virtutea unui „civilizat" instinct de apărare. Dar omul nu se poate ucide și pe sine însuși. Nu-și poate disimula la nesfîrșit fondul primar, subconștientul ieșit la iveală cu o forță eruptivă. Ideea e plasată, insidios, pe por-

tativul erotic, adică tocmai pe coarda cea mai caracteristică ființei evoluate — și iată în ce fel. Într-o zi se descoperă absența cîinelui-lup Azor. Faptul e fără precedent, cumintele și înțeleptul paznic manifestînd întotdeauna dispreț pentru orice tentație divergentă. Luîndu-se după dîrele lăsate de lanțul smuls din stîlpul curții, cei trei urmăritori, Charles, servitorul Simion și povestitorul, îl găsesc pe Azor într-o poiană hîrjonindu-se cu o vulpe: „Era o joacă aproape caraghioasă să vezi pe demnul și seriosul Azor lăsîndu-se pe labele dinainte, sărind, făcînd fel de fel de giumbușlucuri și gudureli împrejurul vulpii, care, sălbatecă, se apăra de alintările lui". Partenerii sfîrșesc prin a se împreuna, într-o ambianță complice, sfîșiată de doruri mute; „A fost o nuntă ca în basme. Cu luna sus, copacii ce încercuiau rarișteа și noi, martori și musafiri. Se vărsau de pretutindeni miresme ușor coapte, prevestitoare ale toamnei. Ușoare mîhniri izvorau din copacii scuturînd cîte-o foaie veștedă. Veneau suflări îngîndurate de vînt cu răbufneli de zgomote din pădurile surde sau din satele adormite, unde numai ibovnicii vegheau. [...] Se isca din toate un fior, un îndemn, ca un spasm către o împlinire înainte de a-ți da sfîrșitul, fără care viața n-ar avea rost". Demnul, distantul și superrafinatul Charles contemplă nunta cu o fixație de himnotizat. El, care „trăia într-o castitate de pustnic", care n-o primea în crescătorie pe nevasta lui Simion, suportă o subită transformare

de concepție și nu conține să aducă elogii formidabilei puteri de reproducere: „a înălțat imnuri iubirii care apropie polii și topește urile de neam și rasă, prefăcîndu-le ca alchimiștii, în iubire". A doua zi sosește nevasta lui Simion: „Charles parcă o așteptase. Cum se ivi, îi sări înainte. O rugă să intre în voliere după niște pui, o puse să-i cerceteze cuibarele, o însoți în bordei, unde îi dete să-i coasă un cearșaf sfîșiat, și la plecare merse alături de ea cîțiva pași pe drum". Politețea francezului nu e altceva decît gudureala cîinelui pe lîngă vulpe. E tot atît de ridicolă și nefirească. Ceea ce nu-l împiedică însă să meargă pînă la capăt și să repete parcă aidoma amorul animalier. Pretextînd treburi urgente la București, el părăsește spre seară crescătoria, cu pușca sub braț. Simion și povestitorul descoperă din nou lipsa lui Azor. Plecînd în căutarea lui, cei doi ajung cam în același loc unde cu o noapte în urmă se desfășurase strania nuntă. Acum nu se mai aud lătrături. Dar sub un stejar, unde „lumina lunii curgea ca într-un heleșteu", puteau fi zăriți, îmbrățișați, Charles și nevasta lui Simion. Servitorul trage, stăpînul răspunde și el, însă nu moare nimeni. A doua zi, Charles îl trimite pe povestitor la Simion să-i cumpere nevasta. Aceasta stătea cuminte pe lîngă casă: „avea doar cîteva vînătăi pe obraz și o pleoapă mai umflată". Omul se mulțumise numai cu aplicarea unei corecții corporale, pentru că, la plecarea din pădure, descoperindu-i iarăși pe Azor

și vulpe, o împușcă pe aceasta din urmă. Pe uluci se svînta la soare „o blană proaspătă de vulpe roșcată". Astfel, fusese distrus elementul dezordinii, simbolul instinctului erotic, nesăbuit, căruia îi căzuseră victime: ciinele dresat, franțuzul distant și femeia „labilă".

Ne place, nu ne place, evidența ne obligă să conchidem că aerul fascinant al povestirii stă în paralelismul perfect al celor două amoruri, în ideea instinctualității potopitoare. Ambele împerechieri, ce spulberă într-o clipă dresajul, educația și mariajul semnifică izbucnirea și triumful naturii intime. Întreaga fire, foșnetul frunzelor, parfumul florilor, „luna gigantică" favorizează, proteguiesc și prezidează desfășurarea virtuților biologice. Compunînd *Sezon mort*, autorul ține să dezvăluie una din permanențele fundamentale ale ființelor și, în pofida tuturor convenienței, inclusiv cele estetice, el o glorifică. La bătrînețe, și după ce a trecut prin studiul celor mai elevate descipline ale umanismului, povestitorul a descoperit, a redescoperit sau pur și simplu a spus cu francheță că natura formează un organism unic și că se dezlănțuie după legi imuabile, aceleași în preistorie ca și în istoria civilizată a societății noastre. Adăugînd și viziunea coloristică, încrustată exemplar în corpusul relatării, avem, în fapt, imaginea unei adevărate capodopere.

Iubirea, văzută ca punct crucial al vieții, ca sorginte a unei drame bulversante sau ca sîmbure a tot

ceea ce există, stă şi la baza povestirilor *Sakuntala, Iubirea magică* şi *Căprioara din vis*. Prima, şi cea mai reuşită dintre acestea, are alura unui strict episod romantic. Inspiraţia propriu zisă e de factură livrescă. Între poemul lui Calidasa şi povestirea noastră există asemănări izbitoare. Duşanta, regele Indiei, e Dionis, Sakuntala e Rada, Camva, un preot sihastru şi tatăl adoptiv al Sakuntalei e judele Stanciu, Gautami ar putea fi Kiva, Priamvada sau Anuşia se pot recunoaşte în cele două prietene ale Radei. Punctul de pornire al dublei drame amoroase se găseşte în „fatala" corespondenţă identificată de Dionis şi povestitor între universul poemului şi unele personaje şi întîmplări reale. Ni se propune deci un trouvaille. De aceea nici nu are sens să investim un prea mare travaliu în depistarea similitudinilor. Cu atît mai vîrtos, cu cît sensul propriu al naraţiunii ne indică, de fapt, un alt mobil; autorul a vrut să sublinieze că unele împrejurări generează, la indivizi diferiţi, reacţii şi atitudini asemănătoare. Ideea e demonstrată numai pe plan erotic şi presupune, pe lîngă imaginaţia aprinsă şi disponibilitatea sufletească a protagoniştilor, asimilarea afectivă a unei anume literaturi. În ce constă demonstraţia? Dionis, tînăr format la universităţile din Anglia, are nenorocul să primească pe lîngă conacul său o şatră de ţigani, în mijlocul căreia tronează Rada. Sub influenţa proaspetei lecturi a operei lui Calidasa, el vede în tînăra ţigancă imaginea vie a Sakuntalei.

Ea e însă mai mult decît o fată de o rară frumusețe: e însăși personificarea iubirii, e motivul dramatic al vieții celui ce n-ar putea-o ocoli: „Frumusețea ca și dumnezeirea, nu poate fi spusă, nici zugrăvită. Nu pot fi definite prin ceea ce sînt. Prin negativele lor, Sakuntala nu era o frumusețe anume, ci frumusețea în sine și toată la un loc. Nu o frumusețe de nuri și drăgănele risipite în chip, împrăștiate pe trup, ci o frumusețe strînsă, densă, concentrată toată în fiecare parte, în orice mădular. Nu o frumusețe întîmplătoare, ci una cu tîlc, o frumusețe cu destin". Pasiunea, contractată fulgerător, îl coboară pe Dionis la condiția danciului. Umblă neras și jerpelit, participă, în transă, la viața taberei. Nu reușește însă să-și apropie iubita. Revine atunci la ipostaza de stăpîn atotputernic, care cheltuindu-și veniturile pentru întreținerea puradeilor și a ghicitoarelor, ajunge să fie idolatrizat de toți, afară, bineînțeles, de Rada. Viața lui dezordonată trezește mînia celor de bon ton. Apare tocmai la timp povestitorul pentru a-și salva prietenul. Pornit bărbătește la luptă, el sfîrșește curînd prin a se îndrăgosti, la rîndul său, de Rada-Sakuntala și, mai ales, prin a repeta traiul de țigan al incurabilului bolnav. Astfel, Dionis s-a justificat în ochii lui și ai altora. Căderea celui ce voia să-l salveze, vorbește de la sine.

Ideea e cuceritoare, interesul stîrnit la lectură venind, nu pe puține direcții, tocmai de aicea. Dar și din altă parte, și probabil nu în ultimă instanță

de la factura romantică a povestirii. Aflînd, de pildă, că Rada îl respinge deoarece avea un ibovnic, Dionis pleacă în lume pentru a-şi trata, ca şi înaintaşii săi din secolul al XIX-lea, răul sufletesc. Kiva, ţiganca proteguitoare a dragostei ilicite, îşi dă foc. Dar nu numai subiectul poartă pecetea romantismului. Analiza, de pildă, nici nu merge pe o linie ascendentă, cu acumulare sistematică de „fapte", ci ia întotdeauna forma unor stări extatice: „Musalalele înălţate de mîini sombre scoteau pe rînd din beznă, o dată cu stoluri de umbre zburate de pe poteci, mesteceni albi şi brazi negri, huidume ale nopţii cu mişună de foşnete şi şoapte. De departe, din vechimea codrilor, hohotele voiniceşti ale huhurezilor clocoteau în mine ca nişte imnuri fantastice. Un gust de viaţă, vie, nebună, o beţie telurică mă împingea numai spre prăpăstiile ce mărgineau cărarea. Ca un demoniac, m-aş fi tăvălit pe pămînt, m-aş fi dat de-a dura pe rîpi, m-aş fi rostogolit în văi. Ştiam ceva, şi încă nu deslegasem ceea ce ştiu. Ţineam ceva, şi încă nu mi se deschideau pumnii de peste ceea ce încleştasem... Mă plecam şi culegeam stropii aprinşi de răşină, căzuţi din torţa care-mi frigeau degetele. Bîjbîiam după flori şi apucam petale de umbre pieritoare ori nimeream spini".

Cine vrea, este în măsură să găsească în *Iubire magică* urme „concrete" de eres şi mistagogie. Adunînd pe o coloană instrumentele unui exorcism aplicat erosului — expresii miraculoase, ierburi obnu-

bilante, unguente și oscioare malefice —, amatorul de spectaculos folcloric poate vorbi in extenso despre tentația mitului. Iubirea magică din acest „sîmbure de roman" nu are însă aproape nimic magic. Dincolo de alura voit vrăjitorească a întîmplării, de unele practici ancestrale consemnate oarecum în sine (vezi cuțitul alungător de purici, blana de oaie care adună firele de aur din rîurile trecute pe la șteampurile minelor; uciderea și răstignirea rituală a răpitoarelor) — povestirea propune, ca și *Sakuntala*, cazul unei pasiuni maligne. Ceea ce face ca dragostea să pară totuși magică, e intensitatea sa exacerbată. Numai o minte răvășită și o inimă străpunsă iremediabil poate confunda pe Margareta lui Goethe cu Mărgărinta nevinovată dintr-un sat de munte, și apoi să creadă că ultima se metamorfozează într-o babă de o urîțenie înspăimîntătoare. Rezumînd, îndrăznim să afirmăm că *Sakuntala* și *Iubire magică* nici nu dezvoltă pasiuni „reale", ci doar obsesii livrești, confruntate brusc cu entități ale contingentului. Iubirea, oricît ar fi ea de năprasnică, oricît s-ar converti în destine evasiabulice, dă pe undeva impresia că e privită și tratată la modul abstract. Se pare că autorul a vrut să-i depisteze în primul rînd semnificația, forța și capacitatea sa de transformare a vieții.

Aceasta ne-o dovedește, cu prisosință, *Căprioara din vis*. Carnația artistică aproape lipsește, atenția îndreptîndu-se cu exclusivitate spre demonstrarea

puterii fertilizatoare a pasiunii. În cazul de față, ea e ridicată la rangul suprem de izvod al artei. Faptul, crede prozatorul, s-a petrecut, pentru prima dată, în momentul cînd un tînăr vînător nu și-a mai aruncat săgeata în ciuta ce-i amintea chipul iubitei: „Tînărul, încordat ca arcul pe care-l zvîrli, scoate junghierul și pe plăseaua lată de fildeș, cu ochii duși, cu gura întredeschisă și limba uitată prinsă între dinți, trage cu un vîrf ascuțit linii înfrigurate care închipuiesc aidoma o căprioară în fugă săltată, întorcînd capul să privească sperioasă vînătorul înmuiat de dragostea unei fecioare. E întîiul fior de artă". Teza directoare e tratată printr-o îmbinare a metempsihozei cu unele precepte psihanalitice. Pentru a ajunge la tînărul vînător, povestitorul coboară, prin intermediul unui vis, la vîrsta leagănului, iar apoi, străbate, în sens invers, erele și epocile revolute, pînă la comuna primitivă, cînd împrumută înfățișarea și mentalitatea arcașului. Întîiul fior de artă ne este relevat, prin urmare, într-un vis freudian care e considerat, aici, drept receptacolul unor „depoziții cotidiene" venite din străvechime. N-ar fi rău să luăm în serios acest procedeu, deoarece artiștii, cum susține Freud, știu să vadă în vise tîlcuri ale realității: „În [...] dezbatere[a] privind estimarea visului, poeții și romancierii par a fi de partea antichității, a superstiției populare și a autorului *Științei visurilor*. Cînd ei fac personajele să viseze prin fantezia lor, ei se conformează experienței co-

tidiene, care arată că gîndirea și afectivitatea oamenilor se continuă în vise și ei nu caută altceva decît să figureze, prin visele lor, stările sufletești ale eroilor lor. [...] Poeții și romancierii sînt aliați prețioși, și mărturia lor trebuie să fie foarte apreciată, căci ei cunosc, între pămînt și cer, multe lucruri pe care înțelepciunea noastră școlară nu le-a văzut încă. Ei sînt, în ceea ce privește cunoașterea sufletului, maeștrii noștri ai tuturora, oameni obișnuiți, căci ei se nutresc cu surse pe care noi nu le-am făcut încă accesibile științei. Ce poet nu s-a pronunțat încă net în favoarea naturii, plină de sens, de vise". (*Délire et rêves*, p. 110—111).

Urmărind implicațiile iubirii și diversele ei întruchipări ne-am îndepărtat însă de piesele pe care le-am numit capodopere ale literaturii realiste, *Ispitele părintelui Evtichie* și *Chef la mănăstire*. Compararea lor, în privința temei și a facturii umoristice, cu unele producții ale lui Hogaș sau Damian Stănoiu e întru totul îndreptățită dar și minimalizatoare. Rîsul gros al celor două nuvele depășește nu o dată „monstruozitatea" viziunii lui Hogaș și cu atît mai mult picanteria lui Damian Stănoiu.

La prima vedere, *Ispitele părintelui Evtichie* expun un caz similar cu cel abordat de Anatole France în *Thaïs*. Evtichie este un fel de Pafnutie care nu concepe existența călugărească fără inventarea și biruirea cît mai multor ispite: „Este o păcătoasă trîndăvie, spunea el fraților, să zaci liniștit în huzu-

rul mănăstirii... Monahul trebuie să se afle necontenit în luptă, veşnic agerit şi pururea sculat asupra vrăjmaşului diavol. Altfel se cheamă că ai făcut pace şi bună înţelegere cu Satana... Şi, mergînd amîndoi alături pe drum, îţi dă un brînci cînd nu te aştepţi şi te rostogoleşti drept în gheenă.

Dar de ce să chemăm noi înşine asupra noastră ispitele şi să ne luptăm cu patimi răscolite de noi singuri, fără nevoie? îl întrebau unii fraţi.

— Fiindcă asta este adevărata treabă a monahului, nu cuhnea şi învîrtirea mămăligilor ori moţăiala în străini, cum fac cei mai mulţi... îi sfichiuia cuviosul". Ispita lui Pafnutie e foarte tînăra Thaïs, care l-a vrăjit, cîndva în adolescenţă, prin lubricitatea dansurilor şi libertina ei concepţie erotică. Aducerea desfrînatei pe calea Domnului reprezintă ultima sa victorie asupra diavolului. Evtichie are un cîmp mai larg de acţiune, dar totodată mai puţin altruistic. Pe el îl preocupă, în general, fortificarea sa întru Domnul, destinul Valenţei, bunăoară, interesîndu-l numai în măsura în care întruchipează, pentru un timp, suprema ispită. Totuşi, marea deosebire dintre cele două opere rezidă în fondul lor. În timp ce romanul scriitorului francez dobîndeşte — pe măsură ce Pafnutie ia cunoştinţă, prin Thaïs, de curentele filozofice ale timpului, de ateism şi, finalmente, de intoleranţa creştină — structura unui ales eseu, povestirea scriitorului român se varsă, datorită rîsului lat şi atmosferei balcanice, în tiparul anecdotei. *Thaïs*

reprezintă confruntarea dramatică a creştinismului cu filozofia şi viaţa; *Ispitele* . . . nu se îndepărtează prea mult de mentalitatea unui „bon viveur" din ţara unde totul se ia în derîdere şi unde timpul e foarte, foarte îngăduitor cu oamenii. Lipsindu-i finalitatea filozofică, nu înseamnă bineînţeles că povestirea noastră n-ar suscita un interes major. Atît numai că el se înscrie pe o anume direcţie a umorului românesc, pe aceea apărută pentru prima dată în scrierile bătrînilor cronicari (cei moldoveni mai ales), şi continuată de Creangă, Caragiale, Hogaş şi Sadoveanu. Ce încîntă în cazul de faţă e descripţia meticuloasă a ispitelor inventate de Evtichie şi, îndeosebi, modul lor de răpunere. La urma urmei e vorba de contrastul dintre aparenţă şi esenţă, adică dintre tentaţia caraghios inventată şi ideea creştinismului pur. Stilistic, discrepanţa îşi dezvăluie hazul enorm prin jargonul bisericesc în care sînt descrise habitudinile de o religiozitate cu totul telurică. Iată-l pe Evtichie în luptă cu haita demonilor: „După cîntatul cocoşilor, împielităţii, grăbiţi, îi dau un asalt furios. Chilia ajungea un crîncen cîmp de bătălie. Muncit, numai sudori, părintele Evtichie la asemenea ananghie era silit să alerge la mijloacele cele mari şi fără greş . . . Întîi pornea cu el iscodit de sfîntul Sisinie şi folosit apoi şi de sfînta mucenită Marina: toaca. Ăştia, cînd prindeau vreun diavol care-i necăjea, îl băteau cu ciocanul toacei pînă-l deşelau. Ucigă-l toaca se învăţa minte şi de atunci în-

colo îi ocolea cale de-o poștă... Dar părintele Evtichie, avînd de-a face nu cu unul, ci cu o sută, ca un bun strateg, schimbase mijlocul prea simplu al înaintașilor întru pătimire, îmbunătățindu-l și aducîndu-l după nevoile luptei sale. El înfășca de toartă ligheanul de aramă unde-și spăla trupul înaintea împărtășaniei și carele aștepta după ușă, prindea ciocănelul de fier așijderi, tot timpul la îndemînă, înfipt în cingătoare, și pornea să bată cumplit darabana, într-un fel de șarjă, căreia nimeni și nimic dăruit cu urechi pe pămînt sau în iad nu i se putea împotrivi". „Întreg cuviosul se prefăcea acum din creștet pînă-n călcîie într-un furios clocot de larmă. Lovind cu nădejde în diavolii ce-l înconjurau din toate părțile, el izbea nu numai ligheanul și văzduhul, ci își mai scăpa și sieși în frunte, pe țurloaie, în coaste, destule ciocănele. Astfel, înzăuat cu sunete, lua el acum ofensiva și se arunca în luptă fulgerîndu-și arma. Dracii asurziți, spăimîntați, o zbugheau care pe ușă, care pe fereastră, și se opreau în curte, să se dezmeticească. Dar biruitorul nu se oprea. Ieșea după ei și-i prigonea fără milă peste tot unde cercau să se aciueze, din prag de chilie în prag de chilie, dînd ocol mănăstirii, pînă-i bulucea la treptele stăreției, unde parcă demonii aflau găzduire, căci acolo se mistuiau, ceea ce hărăzea stareților o cumplită serenadă infernală". Ispitele părintelui Evtichie nu sînt totdeauna imaginare. Pentru a-și păstra nealterată curăția trupului și a duhului, el in-

ventă tentații reale, precum jamboanele și cîrnații, clondirele cu țuică sau cu vin. Înconjurat de bunătăți, cuviosul se dă de ceasul morții dar pentru nimic în lume nu s-ar înfrupta din ele: „Dracii plesneau de necaz, împingîndu-l zadarnic să guste măcar". În pofida victoriilor constante obținute în fața ispitelor purcese din lăcomia pîntecului, părintele nu se simte totuși prea fericit: „În marea lui osîrdie de a se oști cu vrăjmașul diavol, un singur lucru amăra grozav pe părintele Evtichie: că pentru adevăratul război cu demonul curviei nu avea la îndemînă femeie. Și pentru asta se simțea ciuntit ca de o aripă. Trebuia să se mulțumească numai cu cele ce-i plăsmuiau diavolii închipuirii, care îi aduceau sub ochi și-l gîdilau sub pîntece cu amăgeli dulci, ce se însufleteau, creșteau, prindeau carne, scoteau sîni, desfăceau pulpe, întindeau brațe trandafirii, cum văzuse el odată în niște poze, găsite în ceaslovul unui călugăr. Asta dau, dar foarte de departe, simțurilor lui nemulțumite, știință că are cît de cît de-a face cu amăgirile sexului dușman al pierzătoarei Eve, cu care ardea să se măsoare de-adevărat, nu așa, în năluci. E drept, și asta spre lauda sa, că ceruse de la stareț îngăduința să aducă în chilie o femeiușcă tînără și nurlie, care venea des cu treabă și fără treabă și se învîrtea prin mănăstire. Cu asta se lega el să dea proba înfrînării". Relatarea cu zîmbet abia trucat se oprește aici, pentru a face loc, în continuare, unui dialog al cărui subtext farmecă

printr-o senzualitate învăluită şăgalnic în faldurile ingenuităţii lui Evtichie: „— Părinte stareţ, se rugase el fierbinte, cearcă-mă. Lasă-mi-o numai trei nopţi, şi ai să te încredinţezi cu ochii. Sfinţia ta stai la geam şi te uiţi cum am să ies curat din ispită.

— Şi cum ai să faci? îl sîcîise superiorul.

— Apoi pe ea am s-o culc goală în pat, de care eu n-am să mă apropii măcar de-aş crăpa. O privesc numai şi mă rog lui Dumnezeu să birui potrivnicii înghesuiţi în jurul meu cu limbile scoase.

— Pînă la sfîrşit are să te tîrască de păr pînă la ea . . . prorocea bătrînul, care ştia şi el ceva.

— Dar pentru ce ţin eu mir de la Sfîntul Mormînt; mă ung tot, şi ghearele încornoraţilor alunecă de pe mine.

— Şi apoi ce crezi, că eu am timp şi sănătate să tremur la geamul cuvioşiei tale trei nopţi în şir, la rînd cu diavolii, ca să te priveghez?

— Atunci intră şi stai în chilie pe scaun sau chiar pe pat, la picioarele-i, găsi dezlegarea părintele Evtichie.

— Lasă, lasă! destul îţi faci mendrele afară din mănăstire . . .

Şi stareţul, neînţelegător, rămînea neînduplecat. Evtichie scotea buza de jos înainte, o refeca peste cea de sus şi ieşea din stăreţie bombănind, mai ales că bobîrnacul despre mendre îl ustura, aducîndu-i aminte de o luptă cu ispitiri nu tocmai desăvîrşit dusă la capăt . . .“ Lupta nefericită o dăduse cu

grecoaica Valența, pe care părintele a descoperit-o întîmplător la hanul de unde se aproviziona cu clondirele-ispite. Pentru a ne face o idee despre greaua cumpănă a călugărului, pentru a-i înțelege fuga rușinoasă — autorul nu face economie de nuri în portretizarea ipohimenului: „Valența era o văduvă tînără și frumoasă, ca o poză din cele găsite de Evtichie în ceaslovul călugărului: înaltă, împlinită în carne, cu pielița bălană, chipul oval, ochi mari cît niște cărăbuși negri, gura cu buze roșii, cărnoase, arcuite spre colțurile ascunse în gropițe și mereu zîmbăreață. Fuioarele părului pană de corb îi cădeau, numai bucle pe spate, zulufi la tîmple și pe după ghiocurile urechilor... Umbla cu brațele goale într-un camizon de borangic, răscroit de i se vedeau tufele de păr de la subțiori, și se străvedea doldora sînilor dînd buzna prin subțirimea pînzei. Călugărul a coborît fără sfială ochii mai jos de mijloc, ca să amănunțească minunea coapselor, precum și celelalte dulci ghicitori ale nurilor ascunși sub fusta cam prea zuvelcată, de sub poalele căreia scoteau gîturile albe și subțiri gleznele. Femeia întreagă era nu o ispită, ci un lanț de capcane, o bulboană de ademeniri: cu asemenea vrăjmașă primejdie făcea să dai piept". Ceea ce nu i-a reușit cu demonul îmbrăcat în borangic, i-a izbutit cu Gheorghe și Dumitru, doi tîlhari pe care i-a călugărit pentru cîteva luni. Convertirea acestora ocupă cam trei sferturi din povestire și nu e prea deosebită de victoria lui Pafnu-

tie asupra zurliei Thaïs. Numai că în timp ce dansatoarea sfîrșește într-un misticism dezagregant, care îl aruncă pe Pafnutie în plasa ateismului, neofiții călugărului ortodox jefuiesc visteria mănăstirii, unul dintre ei reușind chiar să dispară (celălalt cade pe cîmpul de luptă) tot atît de haiducește precum și fusese prins. În felul acesta, se semnează încă odată tonul umoristic al bucății, rîsul ei suculent.

O jovialitate cel puțin la fel de contagioasă învăluie și cealaltă excelentă povestire inspirată din viața monahală, *Chef la mănăstire*. De astă dată, buna dispoziție izbucnește năvalnic din descrierea unui festin alcătuit de niște sărmani călugări după cea mai tipică rețetă rabelaisiană. Patru zile și patru nopți de-a rîndul, bucatele nu se mai sfîrșesc de pe masă, singura regulă impusă comesenilor fiind doar alegerea vinului în consonanță cu soiul de animal ingurgitat: porc, oaie, pasăre și pește. Imaginația scriitorului în prepararea a noi și noi feluri de mîncare, dintr-o materie primă limitată, este uluitoare. N-o întrece poate decît Mihail Sadoveanu în *Zodia Cancerului*, unde ospățul dat în cinstea franțuzului se întinde pe cîteva zeci de pagini. Punînd oamenii să bea și să mănînce, Voiculescu, pe urmele marelui scriitor moldovean, aduce laudă pămîntului într-o înaltă proză umoristică. Dacă ai încerca s-o povestești, ar fi aproape imposibil, pentru că în afară de cheful de pomină, timp în care iapa de la căruța unui popă e uitată în clopotnița schitului, — nu se

întîmplă nimic. Ca în orice povestire cu haz, important e felul cum se spune, nu ceea ce se spune. Adăugînd și faptul că totul e relatat într-un limbaj cvasibisericesc, pentru a împinge rîsul pînă la ultima limită, veți înțelege că orice comentariu e inutil. Singura acțiune pe care o poate întreprinde criticul, în analiza unui „chef", e alegerea de citații: „Îngerul cînta cu glas melodios de copil *Călugărul din vechiul schit* și starețul îi ținea hangul. Portarul buciuma un ation, părintele Natanail îngîna troparele Învierii, protopopul mormăia stihuri din prohod. Zorile zilei de luni i-a găsit și i-a salutat în aceste cuvioase, dar veselnice îndeletniciri. Dimineața a trecut repede peste ei, nesimțită, și i-a lăsat tot așa. La prînz au sosit bucatele întocmite după planul din ajun, și toată ziua de luni ospățul s-a desfășurat sub zodia orătăniilor în fel și chip de ciorbe și sosuri și zeci de soiuri de fripturi pe cartofi, pe varză, în frigări, la tavă, la cuptor, pe rasoale cu mujdei, ficăței prăjiți, pipoțele, oușoare bărbătești de cocoș, piept de clapon". După a doua noapte „se lăsase peste ei [...] o seninătate, o dezlegare de toate, o uitare de griji vecină cu vrăjile, care-i închidea ca într-un ostrov fericit. Așa cum poate o să aflăm și noi cînd vom trece cu bine în cealaltă lume. Ei se găseau acolo chiar de acum, și-n zorile celei de-a treia zi, adică marți, starețul a destăinuit soborului bunătățile ei, adică lista de bucate — va fi ziua peștelui — a

racilor, a icrelor, a scoicilor, a melcilor. Să aibă mare grijă părintele bucătar întru îndeplinire. Amin!"

Între piesele cu tonalitate cvasireligioasă mai pot fi amintite *Schimnicul* și *Behaviorism*. Prima aduce cu *Ispitele*... dar numai în ceea ce privește latura strictă a habotniciei, iar a doua e o anecdotă haiducească despre prădarea unui schit de măicuțe. Haiducia, balada l-au fermecat constant pe Voiculescu. De aceea, ori de cîte ori atingea aceste corzi, condeiul său se transformă într-un arcuș înfiorat iar melodia într-un adevărat imn. E cazul mai ales cu *Taina gorunului*, unde povestirea întîmplărilor nemaipomenite ale unui hoț la drumul mare cade pe un plan secund, întreaga narațiune stînd sub semnul emoționant al înfrățirii dintre haiduc și codru: rănit probabil de alicele poterei, neînfricatul Gogolea s-a tîrît pînă la scorbura unui gorun, unde s-a îngropat de viu. Mormîntul i-a fost descoperit numai după un veac: „... Gogolea răsărea acum din mormîntul verde al gorunului, cu tot alaiul lui încununat de poveste. El își găsise odihna de veci în inima vie, cutremurată de vînturi a uriașului pădurii. Pe măsură ce vremea trecea, copacul creștea, își tămăduia racila și se închidea deasupra mortului. Iar el se afunda tot mai adînc în ascunzișul scorburii, care îl adopta, îl îmbrățișa tot mai strîns, îl rodea și-l mărunțea cu furnicile și toate gîngăniile ei. Ploile i-au spălat oasele, vîntul i le-a înălbit. Umbrarul crengilor le răcorea

vara. Gerurile iernii i le întărea și i le-a păstrat mai bine decît mucegaiul gropii. De o sută de ani îi cîntau în fiecare an cucii și-l slăveau privighetorile". Se poate imagina o mai intimă simbioză om-natură? O idee similară străbate și poemul-reportaj *Misiune de încredre*, al cărui erou, adevărat slujitor și apărător al firii, e construit parcă din flori și lumină.

*

Spuneam că V. Voiculescu își anexează mitologia din rațiuni artistice, scopul său nefiind alcătuirea unei hărți etnografice. Miturile, eresurile și miracolele au, în contextul operelor realizate, o valoare funcțională. Ele îndeplinesc rolul unor simboluri și alegorii, ale unor metafore desfășurate în prezentarea enigmelor și psihologiilor puțin obișnuite. Spusă într-o formă mitologică, întîmplarea rară evidențiază profunde înțelesuri morale, sufletești, intelecuale — așa încît nu e de loc prea mult să spunem că elementul cu iz ancestral reprezintă calea insolită prin care sîntem introduși în tainele universului și ale supremei înțelepciuni omenești. Nu se încadrează, desigur, într-o atare direcție narațiunile elaborate de pe o poziție strict logică, unde se încearcă „reabilitarea" rațiunii printr-o critică programatică a mitului. Limpezite, desfăcute piesă cu piesă, miturile nu prezintă nici un interes. De aceea, bucăți ca *În mijlocul lupilor*, *Revolta dobitoacelor*, *Ultimul Bere-*

voi se cuvin să figureze mai degrabă într-un manual care tratează despre formarea credinţelor vechi, nu într-o carte unde, aceleaşi credinţe, păstrate în forma lor originară, degajă o atmosferă unică, sugestii şi semnificaţii tulburătoare. Prea departe de acestea nu pot fi aşezate, de asemenea, povestirile *Lacul rău* sau *Lipitoarea*, care, deşi sînt construite pe enigme şi eresuri, îşi dezvăluie totuşi prea uşor tîlcurile: lacul e simbolul sancţiunilor morale, iar pasărea de noapte numită lipitoarea reprezintă întruparea unei obsesii, generate de o minte romantică, deschisă întîmplărilor senzaţionale. Oricum, ele se cuvin însă notate pozitiv. Frumuseţea simbolului din *Lacul rău* („Lacul nu suferea urîciunea sub nici un chip. Ucigaşii, nelegiuiţii, bolnavii care i-ar fi pîngărit apele erau apucaţi fără veste şi înghiţiţi. Trebuia să-i ştii toanele, să-i respecţi năravurile, să-i pricepi gîndurile, ca să te lase să-l tulburi şi să-ţi dea slobozenie să umbli în visteriile lui cu peşte") şi amestecul de simulacru metempsihotic („trăiam o întîmplare din altă viaţă a mea") cu visul adolescentin din *Lipitoarea* — dau acestora autentică strălucire. Dacă nu le-am comentat cu un ton prea entuziast, e poate şi pentru că virtuţile mitologiei au fost magnific interpretate în două povestiri, care se impun a fi aşezate în cea mai pretenţioasă antologie a nuvelei universale: *Lostriţa* şi *Pescarul Amin*.

Respirînd o atmosferă de basm, *Lostriţa* evidenţiază înrudiri cu paginile romantice ale lui Sado-

veanu, îndeosebi cu acelea unde dragostea năprasnică îi aruncă pe cei doi parteneri în genunea morții. Pe aceeași linie, ea se poate asemui și cu *Copca rădvanului*, dar mai ales cu *Moara lui Călifar*, în care fabulosul popular e, în același timp, material epic și valoare morală. Însemnele basmului sînt ușor sesizabile, atît în ceea ce privește fondul întîmplării, cît și în ordinea unor formule tradiționale de narare. De altminteri, debutul denunță ex abrupto specia folclorică: „Nicăieri diavolul cu toată puița și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor. În felurite chipuri: de la luminița care pîlpăie în besnele nopții și trage pe călătorul rătăcit la adînc, pînă la fata șuie care se scaldă în vultori și nu-i decît o știmă vicleană, cursă pusă flăcăilor neștiutori, să-i înece. Pe Bistrița, Necuratul rînduise de multă vreme o nagodă cu înfățișare de lostriță". Ființa aceasta ciudată, care pe plaja nisipului argintiu pare „o domniță lungită la soare", scoate din minți un întreg sat, dar mai cu seamă pe neînfricatul Aliman, flăcăul cu mare noroc la pește. Toate cursele și tentativele lui dibace rămîn însă fără rezultat, lostrița scăpînd întotdeauna ca prin farmec. O singură dată a reușit s-o prindă: „Dar sălbăticiunea a zvîcnit odată cu putere, l-a plesnit cu coada peste obraz și i-a scăpat din mîini ca o săgeată licăritoare, cum îi scăpa dumineca cîte o

zvîrlugă de fată la horă. Doar că n-a auzit-o şi pe ea hohotind. Flăcăul a rămas multă vreme acolo buimac, cu gura căscată. Şi de atunci nu i-a mai ieşit din carnea braţelor o dezmierdare, ca un gust de departe al lostriţei. Îi simţea mereu povara şi forma în mîinile nedibace şi în sufletul tulburat". În acest punct, basmul devine mai puţin ezoteric: pentru Aliman, lostriţa reprezintă fiinţa mult rîvnită, în care îşi investeşte întreg tumultul juvenil. Ea nu e prada vînată cu îndărătnicie, ci o arătare tot „mai mîndră, mai vicleană, unduind trupul cu ispite femeieşti în el". Dispărînd, lostriţa îl aduce în pragul sfîrşelii. Nu-l interesează nimic şi se închide într-o dureroasă depresiune. Sfătuit de nişte bătrîni, colindă satele de pe malul Bistriţei, doar, doar va afla pe cineva care să-l înveţe cum ar putea să-şi revadă „dorul". Odată „a urcat [spre munte] cale de o zi şi a ajuns noaptea tîrziu", „la un fel de stăpîn al apelor". „Vrăjitorul l-a primit şi l-a oprit de a mas chiar la el cîteva zile. Ce i-o fi spus, ce l-a învăţat, cum l-a descîntat, nu se ştie". Întors acasă, a dormit liniştit. A doua zi, dintre sfărămăturile purtate năvalnic de Bistriţa, îşi face apariţia, în locul lostriţei, o fată. Scena seamănă cu aceea din *Venea o moară pe Siret*. Dar aici nu e lucru curat: „Oamenii vedeau cu uimire cum se zbîrcesc repede straiele pe ea, iia, fota, opincile, ca şi cum n-ar fi fost udă niciodată". Între fata de o rară frumuseţe

și flăcăul bolnav se naște, ca în *Thalassa*, o dragoste fulgerătoare. Ileana, venită tot atît de providențial ca și Caliopi a lui Macedonski, și tot din spuma apelor, îi oferă lui Aliman șansa unică de a-și vedea visul cu ochii: „Flăcăul uitase dintr-o dată de lostriță și de vrăji. Ținea fata în brațe, și dulcea ei povară împlinea tot ce rîvnise și jinduise nebunește pînă atunci". Să se fi transformat lostrița în fata pe care o ține în brațe? Să fie Ileana numai un balsam inventat de vrăjitorul de la munte? Aliman n-are timp să se gîndească și nici nu simte nevoia să-și tălmăcească fericirea. Dar, ca orice ideal, Ileana dispare într-o zi. Căzut din nou în plasa melancoliei, flăcăul își pierde orice elan vital. E atît de indiferent la tot ceea ce-l înconjoară, încît nici nu-și dă seama că o „pămînteană" îl duce la propria-i nuntă. Bea în neștire, pînă cînd vine vestea că lostrița s-a arătat din nou și că e liniștită, mai mare și mai frumoasă ca oricînd: „Aliman, buimac de băutură [...] s-a deșteptat ca dintr-un somn adînc și a sărit smintit dintre oaspeți, strigînd: «Azi nu mai scapă! O mănînc de nunta mea!» Și-a alergat nebun spre rîu. S-auzea din ce în ce mai aproape freamăt mare, cu larmă asurzitoare și muget cumplit. Valea iar detuna înspăimîntată, ca în toiul unei bătălii. Apele veneau cu nahlapi săltați ca bivolii, unii peste alții, și lumea privea îngrozită. Numai Aliman nu vedea, n-auzea. Alerga mereu înaintea năboiului, cu o ceată de nun-

taşi speriaţi după el. Şi iar simţea deşteptată în carnea braţelor dulceaţa unei poveri neuitate. Cînd sosi în locul de care povestise băiatul, lostriţa era acolo. Ea se-ntoarse deodată nălucitoare, cu capul ţintă la Aliman. Stătu aşa o clipă plină. Apoi porni, fulgerînd apele, spre el. Omul încremeni. Dar numaidecît, cu chipul luminat de o bucurie nefirească, chiui, strigînd cît să înăbuşe huietul: «Iată, vin!»... şi, smucindu-se din mîinile a trei oameni, sări în mijlocul Bistriţei, cu braţele întinse spre lostriţă. Viitura, tunînd vijelioasă, îl ajunse. Nahlapii trecură cu buşteni, acoperişuri de case şi punţi peste capul lui. El a mai ieşit o dată. Ţinea lostriţa şi, ameţit de izbitura apelor se căznea s-o apere, adăpostind-o ca pe un copil cu braţele. Apoi s-a cufundat în valurile care, bolborosind mînioase, s-au pecetluit deasupra lui pentru totdeauna".

Şi acum, să ne întrebăm: este *Lostriţa* numai un basm despre diavolul metamorfozat în peşte cu trup de ibovnică, care îi pierde pe tinerii voinicoşi şi fără înţelepciune? Este povestea aceasta, infuzată de lirism şi încheiată atît de tragic, doar o simplă poveste? Oare Voiculescu, ferventul culegător de mituri, nu ascunde nimic în năbădăioasa lostriţă cu unduiri feminine? Evoluţia întîmplării şi suferinţa prea cumplită a lui Aliman ne fac să credem că basmul rămîne deschis şi altei interpretări. Mitul ştimei ni se pare a fi numai cochilia în care scrii-

torul a vîrît un „mesaj" de rară frumusețe: goana după desăvîrșit. Prin tot ceea ce i se întîmplă, dar cu precădere prin dorul său bolnăvicios după lostrița care mereu îi scapă, Aliman reprezintă o ipostază extrem de apropiată de aceea a „eroului" lui Eminescu din *Miron și frumoasa fără corp*. Idealul tiranic al goanei fatale după absolut rămîne la fel de iluzoriu pentru amîndoi, după cum îi și pierde pe amîndoi: „lîncezind în gînd și-n fire", Miron se stinge cu certitudinea că ce-i mai desăvîrșit pe lume e o frumoasă fără corp, iar Aliman se năpustește în neființă tocmai în momentul cînd și-a dobîndit iubirea. Să nu rămînem deci la concluzia că Voiculescu ne povestește întîmplări miraculoase: el „dilată" mitul, îl investește cu noi și grele tîlcuri. La fel a procedat în *Pescarul Amin*, unde, pentru a ne face părtași la procesul originii universului, dezvoltă o uluitoare narațiune totemică.

Să spunem dintru început că datele exterioare ale acestui excepțional apolog, care poate aparține oricărui scriitor „imaginativ" și din orice timp (îi amintimp doar pe E. T. A. Hoffmann și Mihai Eminescu), sînt plasate în vremurile noastre, în noua „rînduială a dreptății averilor". E notat cu minuție și „locul acțiunii", lacul care se formează primăvara în jgheabul dintre balta Nazîrului și Dunăre. Precizările, lipsite de importanță în ceea ce privește sensul povestirii, au menirea de a ne inculca iluzia că ascultăm o întîmplare „adevărată". La Pocioveliștea, cum se

numește gîrla de legătură, își face apariția, ca în fiecare an, o brigadă de pescari. Închizînd canalul de ambele părți, aceștia pescuiesc fără nici o trudă vieţuitoarele trecute din fluviu spre baltă. Supraveghetor al gardurilor e lăsat Amin, pescarul cel mai iscusit: „Amin are în toată făptura lui ceva de mare amfibie. Înalt, șui, cu pieptul mare, ieșit înainte și umflat pe lături, un piept larg cuprinzător, cu albia pîntecului cînd suptă, cînd îmborțoșată de aer, cu brațe lungi și palme late ca niște lopecioare, cu coapse și picioare așijderi deșirate, el se scurtează și se lungește în apă, zvîcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele. Pielea pe el, lunecoasă, nu are fir de păr, moștenire din moși-strămoși a neamului Aminilor, care se zicea că s-ar fi trăgînd din pești. Cînd iese din gîrlă el nu rămîne leoarcă; se zvîntă într-o clipă. Tăbăcit de vînt și soare, e încrustat ca de niște solzișori: locurile porilor îs astupate de mîl și de mîzga peștilor, cu care necontenit se freacă în bulboană. Se poartă tuns mărunt și-și rade barba, ca atunci cînd se ridică din străfunduri să poată căsca ochii mari. Să nu-l orbească șiroaiele din părul căzut pe față. Din cel mai mare pescar al meleagului, stăpîn din moși-strămoși peste mai bine de trei sferturi din trupul bălții, cu vadurile, acareturile și cherhanalele ei, pe Amin noua rînduială a dreptății averilor l-a pus paznic al gardurilor Pocioveliștii. El s-a mulțumit și cu atît, bucuros că-l îngăduie să aibă de-a face cu apa și

peștii". La un moment dat întreaga construcție pescărească se zguduie din temelii. În cursă intrase un morun impresionant, care nu poate fi capturat decît prin dinamitarea canalului. Hotărîrea aceasta îl înspăimîntă pe Amin. De acum înainte toate gîndurile lui se vor îndrepta spre găsirea unui mod de salvare a uriașului strămoș. Pînă la urmă reușește, dar într-un chip uluitor și după o metamorfozare și substanțializarea a sa care lasă în umbră mobilul „acțiunii" și ridică povestirea pe cele mai înalte culmi artistice. Crezînd în morun ca într-un totem, pescarul, asemeni speculativului Dionis, înfrînge timpul și spațiul, își leapădă învelișul material și pătrunde în noianul apelor sub forma pură și atotrăzbătătoare a gîndului. Procesul transformării lui nu e filozofic, ci se bazează pe o modalitate magică: „își aminti de basm: cineva dinlăuntrul lui îl învață să se dea de trei ori peste cap, ca voinicul năzdrăvan, și are să se prefacă în gînd . . ." „Și iată, se făcuse gînd. Acum coborî acolo în fund cu toate științele gîndurilor pescărești. Se strînse în sine ca într-o dureroasă rugăciune . . ."

Transformarea lui în gînd, nu numai că îi dă posibilitatea să se simtă înrudit cu apele, cu peștii, cu universul întreg, și, prin aceasta, stăpînul și proteguitorul tuturor, dar, mai ales, îi conferă însușirea de a beneficia, într-o clipă caleidoscopică, de întregul și milenarul produs al creierului omenesc. Amin e numai înțelepciune: „simțea că trece într-o altă

adîncă prefacere. Nu mai avea nimic de-a face cu fapta, cu lucrarea... De acum se închina cugetelor, odihnei în gînduri... Ca bunicul... Oare îmbătrînise aşa dintr-odată?" Poate că îmbătrînise, „dar, oricum, această bătrîneţe se arăta cu totul nouă, un alt chip al vieţii... o îmbogăţire a ei cu nemăsurate lărgimi înapoi şi înainte, o scumpă atotînţelegere, o dezinteresare împărătească, o nepăsare plutind binevoitoare deasupra tuturor". Privind cu ochii închipuirii, el vede apele înconjurînd universul, distinge dimensiunea adevărată a omului, stabileşte armonii între regnuri şi animale — descoperă, într-un cuvînt, izvoarele şi esenţa vieţii. Pasajele consacrate acestor revelaţii închipuie un tablou al Genezei cum nu mai găsim în proza românească: „Închise ochii şi străpunse [...] lăuntric, unul după altul cleştarele cerului de ape, deschis după el, baltă cu baltă. Cum scînteiază acolo misterioasele zodii de ape, ţinîndu-se de mîini într-o fantastică horă ce înconjoară universul. Printre ele mişună peştii uriaşi din care i se trage neamul, leviatani strămoşi ai legendelor, care cîrmuiau sorţile pescuitului, chiţii nemăsuraţi, morunii balauroşi veghind peste adîncimi, biruitori ai tuturor potoapelor, din care ieşeau pe ţărmuri să nască oameni din pîntecul lor rodnic şi să întemeieze neamuri tari pe meleagurile pustii. Ocrotitori prin veşnicie, îi simţea acum mai aproape şi mai adevăraţi decît pe bieţii pescari, soţii lui, cu care aruncase

pîn-adineauri năvoade cît pînza de păianjen și trăsese la lopeți cît firele de pai.

Unul după altul, gîndurile explodau cu zvîcniri de cartușe de dinamită, rînduite de-a lungul creierilor. Pînă la urmă i le sparseră.

Capacele cele mai tari și ascunse săriră, fundurile se arătară: nu erau ale lui... Pătrunsese în cotloanele zămișlirilor dintîi, trecea prin toate întortocherile desfășurărilor de la începutul începuturilor, vedea tot, cunoștea tot, simțea și înțelegea tot... Nu-l mai mărgineau pereții lui strîmți...

Privea aevea cum strămoșii nu mai ședeau ca chiliuțele de miere despărțite, deosebite unele de altele, deși în același unic fagur, care era el. Obloanele dintre ei, sub apăsarea ananghiei, se spulberaseră, și toată avuția agonisită, toată știința lor, descoperirile, cercetările, biruințele lor tăinuite, se vărsau din adîncurile lor în adîncurile acum ale lui...

Cu aceste uriașe adause privi dar sub el... În lumina de matostat bătut cu stele, fundul bulboanei era un adînc paradis regăsit... în care el intra, lăsînd afară timpul, ca pe o slugă, să-l aștepte. Are să aștepte zadarnic: el trece în veșnicie...

În măreața-i aiurare, el fu aievea însăși urzeala obștească, întregul sobor al străvechimii. Nu mai era o frîntură. Se alcătuia, se împlinea cu întregul tot ce era afară. Și tot ce fusese afară se umplea cu el.

A... acum se putea uita lung fără să cadă în adîn-

cimile cerului de dedesubt, în slăvile înălțimilor adîncului.

Ce însemna, își spunea singur, că Cerul de sus, măsurînd vremea, se rotise cu zodiile lui întoarse și arăta, cu pleiadele și Carele, miezul nopții? Asta o făcea de milioane de ori... Și tot închis sta. Pe cînd cerul lui, cel din adînc, se deschisese. Acum întîia oară. Pătrundea desăvîrșit acolo. Se strămuta întreg. Întîi începu prin niște fire subțiri, misterioase, de lumină: porneau din el, din ochi, din inimă, din vîrful degetelor și se țeseau între el și fiecare din ființele tuturor caturilor adîncului. Erau gînduri? Poate. Dar de alt soi, de soiul înțelegerilor cît ai clipi. Pricepea bine; acolo se mișcau stele și pești, nu una și alta, ci topite într-o singură plăsmuire. Zodiile lumii se strîngeau între cele două garduri. [...] Ah! iată și morunul. Zadarnic se tîrăște pe fund, căutînd să se ascundă în dosul constelațiilor. E așa de uriaș, că nu-l încap bolțile. În pîntecele lui strălucesc aștrii înghițiți. Așadar, se hrănește cu luceferi?" Simțindu-se veșnic și desăvîrșit, avînd deodată convingerea că e izvoditorul întregului sobor, văzînd zodiile închise între garduri și aducîndu-și aminte că morunul, arhanghelul apelor și întemeietorul Aminilor, urmează să fie dinamitat — Amin știe ce are de făcut: „Dărîmă, sparse, rupse și făcu o gaură în gardul bătut de toată greutatea gîrlei. Și o dată cu povara apelor care năvăli pe spărtură și-i smulse mîinile, îl covîrși șuvoiul de pești

zbucniți spre el. Amin nu putu, sau nu mai vru să aibă timp? Morunul se ivise amenințător. Cînd se înfipse în gaura neîncăpătoare și se opinti, luă cu el în piept pe Amin, cu care porni vijelios peste gardul care se prăvăli. Și alaiul fabulos al peștilor se desfășură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele morunilor, ducînd la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriașă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna, omul". Pulverizarea lui Amin este extrem de asemănătoare cu aceea a lui Aliman. Amîndoi au țintit, prin moarte, idealul: unul voia desăvîrșitul, celălalt cerul din ape, universul.

Brodată pe cultul străvechi al totemului, această antologică povestire își desfășoară faldurile între apele nebuloase ale Genezei și oferă, astfel, o tulburătoare bază de meditație asupra vieții. Ea are chiar tendința de a ne azvîrli spre treapta amețitoare a spiritualizării. Iar dacă nu ajungem să dobîndim, asemeni pescarului, ipostaza demiurgică, ne alegem totuși cu o tulburătoare învățătură: „viață nu este nici ziua de azi, nici mîine, nici anul întreg. Vieții adevărate îi este de ajuns clipa, clipa plină în care pumnul destinului tescuiește timpul într-o lacrimă, ca de ispită". Poate că în aceste rînduri se găsește suprema semnificație a povestirii. Poate că poemul morunului fabulos prezintă numai aparent un fapt mitologic. Nu ni se dă a înțelege, oare, că fiecare om are în viață o clipă aleasă, și că trăind-o în toată

plenitudinea ei, ajunge să dobîndească forța înțelepciunii milenare prin care își deslușește propria-i existență și-și trimite gîndul pătrunzător pînă la stîlpii universului? Poate. Oricum, se cade să medităm la această posibilitate interpretativă. *Pescarul Amin* este cîntecul de lebădă al lui V. Voiculescu. Este ultimul cuvînt pe care l-a adresat el omenirii.

Și, nu știm pentru cît timp, ultima mare operă a unui poet-prozator.

SUMAR

Cuvînt înainte 5
Vasile Alecsandri 10
Mihai Eminescu 46
Alexandru Macedonski 73
Dimitrie Anghel 127
Ion Vinea 191
Vasile Voiculescu 227

Redactor de carte: V. FELEA
Tehnoredactor: L. BÁLINT

Dat la cules 28. 03. 1969. Bun de tipar 15. 06. 1969. Apărut 1969. Hîrtie: tipar B de 63 g/mp. Format: 80×100/32. Coli edit. 12.06. Coli tipo 9,50. A. 27673/1968. C. Z. pentru bibliotecile mari 859—4. C. Z. pentru bibliotecile mici 859.

Întreprinderea Poligrafică Cluj,
str. Brassai nr. 5—7,
Cluj — Republica Socialistă România.
Comanda nr. 296/1969.

VASILE ALECSANDRI • MIHAI EMINESCU
ALEXANDRU MACEDONSKI • DIMITRIE
ANGHEL • ION VINEA • VASILE VOICULESCU

Lei 6,50